Carus als Maler

Gerda Grashoff

1927

Carus als Maler

Inaugural-Dissertation

der Philosophischen Fakultät

der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Gerda Grashoff

aus Berlin

Joseph Blömeke Lippstadt.

Dekan: Prof. Dr. v. Salis

Referent: Professor Dr. Wackernagel.

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Februar 1926.

Die große Berliner Jahrhundertausstellung 1906 hat neben so vielen andern, neben Runge und Friedrich vor allem, auch Carl Gustav Carus einer breiteren Oeffentlichkeit vor Augen geführt. Und in dem Maße, wie das Interesse an Friedrichs Landschaftskunst wuchs, nahm auch die Anteilnahme an Carus Bildern in weiten Kreisen zu, nachdem manche Sammler, vor allem Johann Friedrich Lahmann im Weißen Hirsch, der sich mit Stolz und Recht den Entdecker Carus nennt, schon lange vorher die dem Geschmack der Generation um 1900 eigentümlich erscheinenden Bilder der romantischen Kunst mit Liebe und feinem Verständnis aus verborgenen Winkeln hervorgesucht und für sich erworben hatten.

Mit dem Interesse, das in den letzten zwei Jahrzehnten sich für die zahlreichen Bilder des Carus ausbreitete, nahm jedoch nicht das Verständnis für die oft sehr verschiedenwertigen Werke des vielseitigen Mannes zu; in der Beurteilung desselben gehen auch heute noch die Meinungen außerordentlich weit auseinander. Nur wenige verstehen seine Malerkunst im richtigen Maße zu würdigen; die meisten anerkennen ihn nur als genialen Theoretiker des künstlerischen Wollens und der Ziele seiner Zeit, der er war, bezeichnen aber seine Werke lediglich als Versuche eines Dilettanten. Andere wieder sehen ihn in zu großer Abhängigkeit von Caspar David Friedrich.

Aufgabe dieser Arbeit ist: die Tatsache zu erhärten, daß der Arzt Carus, obwohl nur im Nebenberuf als Maler tätig — in jener Zeit übrigens nichts Ungewöhnliches, man denke nur an den Münchener Dillis — dennoch Werke von künstlerischer Bedeutung geschaffen hat, die seine Aufnahme in die Geschichte der Malerei berechtigen. Ferner will die Arbeit versuchen auf Grund des Bildermaterials, einmal: das Werk Carl Gustav Carus' im Zusammenhang zu geben, andererseits: das Verhältnis und die Beziehungen zu den Kunstströmungen seiner Zeit, insbesondere zu Friedrich und Dahl abzugrenzen.

Leider war es nicht möglich, einen vollständigen Katalog zusammenzustellen, da während der Inflation, bis zu welcher Zeit die Bilder in Händen verhältnismäßig weniger Besitzer waren, viele der Werke in den Kunsthandel übergegangen und dadurch zum Teil sogar ins Ausland gewandert sind. Wenn also aus die-

sem Grunde keine absolute Vollzähligkeit erreicht wurde, so ändert diese Tatsache dennoch nichts an dem Gesamtbilde des Malers; denn das zugrundeliegende Material ist groß genug. Ein oder das andere neu hinzukommende Werk würde keinen neuen Zug in die Physiognomie des Malers hineintragen; es würde nur schon Gesagtes bestätigen, zumal Carus die gleichen Motive und Kompositionen meistens mehrere Male verwendet hat.

Die Lebensgeschichte wird im Rahmen der Arbeit nur kurz behandelt, so weit sie zum Verständnis der Werke notwendig ist, da Carus in seinen umfangreichen „Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten" selbst einen genauen Abriß seiner reichen vielseitigen Tätigkeit gegeben hat.

Ehe von dem Werk des Carus im Zusammenhang die Rede ist, müssen einige Worte über die Stellung, die die Kunst in Carus Leben einnahm, gesagt werden. Denn, wenngleich auch die vorliegende Arbeit sich „Carus als Maler" zum Thema genommen hat, so hat man dennoch sich immer vor Augen zu halten, daß neben der Malerei noch angestrengte ärztliche und naturwissenschaftliche Tätigkeit einhergeht, die sich sowohl in praktischer Ausübung als auch in theoretischen Schriften und zum Teil ausgezeichneten Lehrbüchern auswirkt; ferner philosophisches Denken, das insbesondere in den letzten Lebensjahren sich in mancherlei Schriften und Bekenntnissen äußert; schließlich eine reiche kunstschriftstellerische Begabung, die neben den geistvoll geschriebenen Lebenserinnerungen, Reisebeschreibungen, philosophischen Auseinandersetzungen und einer Anzahl von Aufsätzen über Fragen der Musik und der bildenden Kunst vor allem die „Briefe über Landschaftsmalerei", die immer ein Dokument von höchstem kulturellem Wert jener Epoche bleiben werden, gezeitigt hat — man muß sich immer vergegenwärtigen, daß erst alle diese Momente zusammen den Komplex Carus bilden. Und in diesen Zusammenhang eingeordnet, wird auch stets die Malerei des vielseitigen Mannes gesehen und aus ihm heraus verstanden werden müssen; denn alle diese verschiedenartigen Interessengebiete durchdringen und vermengen sich ständig untereinander. Es hat natürlich Zeiten gegeben, in denen Carus sich mehr der einen Betätigung als der andern widmete; im allgemeinen hatten aber alle diese Zweige humanistischer Bildung in dem Geiste dieses Mannes, der viel von Goethescher Harmonie und Universalität in sich trug, nebeneinander Platz und konnten sich ungestört und reibungslos miteinander entwickeln und ihre Früchte hervorbringen, wenn es für jeden an der Zeit war. Zahlreiche Aeußerungen von ihm selbst bezeugen diese Einstellung; so sagt er ganz im Anfang seiner Lebenserinnerungen (I. S. 418): „die Kunst tat übrigens meinen naturwissenschaftlichen Stu-

dien nicht nur keinen Eintrag, sondern sie ging mit ihnen Hand in Hand und brachte sogar mannigfache Vorteile"; und er weist darauf hin, daß er im Laufe der Zeit noch öfter auf „das seltsame Verhältnis der Kunst und Wissenschaft zurückkommen werde, das sich durch sein ganzes Leben gezogen habe, ein Verhältnis, über welches ich heimlich und öffentlich mit vielfachem Tadel oft genug angegriffen worden bin, und welches doch allein imstande war, gerade in derjenigen Weise mich entwickeln zu lassen, in welcher ich mich endlich entwickelt habe." Auf die Frage, warum Carus sich nicht ausschließlich der Malerei zugewandt habe, sei ihm wiederum selbst die Antwort überlassen (Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten I. S. 53): „Es ist mir nie im entferntesten beigekommen, daran zu denken, mich der Kunst als einem Lebensberufe zu widmen. Einmal mochte wohl der gewaltige Vorschlag, den das Wissen als Wissenschaft immer in meinem Geiste gehabt hat, davon die Ursache sein; anderenteils wäre mir auch, gerade bei meiner Verehrung für die Künste, es immer etwas Widerstreitendes gewesen, wenn ich meinen materiellen Lebensunterhalt ihnen zu verdanken hätte."

Die Eindrücke des täglichen Lebens und des inneren Erlebens werden von dem regen und stets tatbereiten Geist des Mannes ständig verarbeitet, nichts entgeht dem wachen Auge seines Verstandes und dem feinen Gefühl seiner Seele. So bieten die Beschreibungen seines Lebens in der Heimat und auf Reisen eine Fülle von Beobachtungen und Betrachtungen; und aus fast allen Ereignissen und inneren Erlebnissen gehen Zeichnungen und Bilder hervor. Der gesunde Körper des Mannes war stets fähig, neben den Aufgaben, die der Beruf an ihm stellte, noch täglich eine Menge anderer Beschäftigungen vorzunehmen, Aufsätze zu formen, wissenschaftlichen Forschungen nachzugehen und insbesondere zu zeichnen und zu malen. Immer wieder kehrt er zu Palette und Staffelei zurück; sie waren ihm Erholung nach anstrengender Berufsarbeit, Trost nach trüben Erlebnissen und schweren Stunden [1]); oft auch — und dies nicht immer

---

[1]) Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten, I. S. 169. „Es liegt etwas Wunderbares in jener Macht der Kunst, den Menschen sein eigenes Innere im Aeußeren gegenständlich werden zu lassen! So zog es mich auch jetzt (im Frühjahr 1816) wie im Frühjahr 1814 in allen Mußestunden wieder an die Staffelei, und je mehr die schwere Trübung des Innern (sein Söhnchen war gestorben) und der einsame tiefe Schmerz in irgend einem tiefsinnigen dunklen Bilde offenbar wurde und wie er einer ge-

zu Gunsten der so entstandenen Werke — Bedürfnis, irgendwelche ihn lebhaft beschäftigende Probleme auf diese Weise zu lösen. Seine schönsten und auch auf uns Heutige noch wirksamen Bilder aber sind reinem Naturerlebnis entsprossen.

---

heimnisvollen Spieglung dort wieder erschien, um so mehr kehrte der Friede wieder ein."

Lebenserinnerungen usw. II. S. 300. „. . . . daß übrigens die Uebung der Kunst noch immer kräftig mitgewirkt hat, um solche momentane Trübungen zu zerstreuen, mag man wohl glauben."

Carl Gustav Carus wurde am 3. Januar 1789 als Sohn eines Färbereibesitzers in Leipzig geboren und verlebte dort seine Jugendzeit, mit Ausnahme von gelegentlichen Besuchen bei Verwandten in Mühlhausen und kleineren Reisen nach Jena, Dresden. ins Saaletal oder in den Harz. So wenig man im allgemeinen von den Lieblingsbeschäftigungen eines Kindes auf dessen späteren Beruf und seine Begabung schließen kann, so stand dem jugendlichen Carus doch von frühester Zeit an die Natur und alles, was mit ihr zusammenhängt, am nächsten, erfreute ihn mehr als kindliche Spiele mit Altersgenossen. Ein Brief seines Oheims, des Chemikers Daniel Jäger, an seine Mutter, dessen Schwester, gerichtet, als der damals noch nicht fünfjährige Knabe bei ihm in Mühlhausen weilte, ist charakteristisch für die Mentalität des Kindes (Lebenserinn .u. Denkw. I. S. 15.) 22. Dezember 1793: „Die Naturgeschichte ist ihm jetzt seine angenehmste Unterhaltung. Besonders äußert er allemal seine Verwunderung, daß er dies und jenes von einem ihm bekannten Geschöpfe nicht gewußt habe; denn er will immer alles lieber selbst erfinden und aus sich selbst gleichsam schöpfen, als daß er es gelernt zu haben gestehen sollte. Beständig ist er beschäftigt. Das erste, wenn er früh aufgestanden ist: gib mir doch was zu tun!"

Nach Leipzig zu seinen Eltern zurückgekehrt, findet er diese nicht mehr in seinem mitten in der Stadt gelegenen Geburtshause, sondern in einer Färberei, die in der Nähe des Rosenthals lag, eines weitausgedehnten Waldes, der sich zu beiden Seiten der Elster bis nach Halle und Merseburg hinzog. Diese Ortsveränderung ist von keiner unwichtigen Bedeutung in dem Leben des Knaben, das sich hinfort nicht mehr in den engen Gassen der Stadt abspielt, sondern zum großen Teil in der waldigen Umgebung des Elternhauses. Hier sammelt das Kind seine ersten Beobachtungen über das Erdenleben, erhält die ersten Eindrücke von den mannigfachen Formen der Natur, die sich im Großen wie im Kleinen, in dem Eichbaum mit seinen gewaltigen Aesten wie im kleinen Käfer am Stamm der Eiche kundtut; und er erlebt hier zum ersten Male das Wunder des Himmels, der bald heiter blau erstrahlt, bald wolkenbedeckt ist, bald in gelbroten Sonnenuntergangstönen erscheint.

Zu jener Zeit kehrte ein Dr. Tilesius — ein in damaliger Zeit bekannter Naturforscher — im Hause der Eltern ein und gab dem Kinde neben naturwissenschaftlichen Belehrungen über ausländische Tier- und Pflanzenarten, die großen Eindruck auf das nach dieser Richtung besonders empfängliche und stets wißbegierige Gemüt des Knaben machten, auch die ersten Anleitungen zum Zeichnen, das der Knabe zwar schon vorher ein wenig „aber freilich noch in ganz kindischer Weise" geübt hatte. (Lebenserinn.

I. S. 22.) Von nun an trieb er die Kunstversuche immer weiter, wenngleich sie vorerst noch recht schwach blieben, wie er 1799 als zehnjähriger Knabe feststellt, als sein Spielgefährte, der nur um wenige Jahre ältere Schnorr von Carolsfeld, ihm einen menschlichen Körper mit großer Sicherheit auf ein Blatt Papier zeichnet.

Im Jahre 1799 zogen die Eltern wieder in das Stadthaus zurück; aber der Knabe erhielt wenigstens ein Zimmer, das einen Ausblick nach seinem geliebten Rosenthal gewährte. Hier zog er sich nun ganz zurück, lernte — wie es scheint, ohne systematischen Unterricht — für sich Chemie und Physik und setzte seine Zeichenübungen fort, bis er im Jahre 1801 auf die Thomasschule geschickt wurde. Sein Vater wollte in dem Sohne, der das einzige Kind war — ein zwei Jahre jüngerer Bruder war bald nach der Geburt gestorben — einen Nachfolger für sein Geschäft erziehen und wünschte, daß dieser nach Besuch des Gymnasiums einige Semester Naturwissenschaften studieren sollte, um eine größere theoretische Erfahrung mitzubringen. Im Frühjahr 1804 vertauschte er das Gymnasium, das ihm nie sonderliche Freude gemacht hatte, mit der Universität seiner Vaterstadt, und stürzte sich mit Eifer in das Studium der geliebten Fächer.

„Um diese Zeit fing ich auch an das Zeichnen ernsthafter zu betreiben“, schreibt er in seinen Erinnerungen (I. S. 39/40), „und wesentlich fand ich mich darin gefördert durch einen Lehrer, den bereits mein Vater während der Schulzeit für mich angenommen hatte. Dieser Mann, mit dem ich eine lange Reihe von Jahren in naher Beziehung geblieben bin, hieß Julius Dietz . . . Er hat mich jedenfalls besonders dadurch gefördert, daß, sowie ich nur einigermaßen in Führung von Stift und Pinsel fester und fertiger geworden war, er mich veranlaßte im Zeichnen nach der Natur mich zu versuchen“. Er fährt fort: „Die Kunst tat übrigens meinen wissenschaftlichen Studien nicht nur keinen Eintrag, sondern sie ging mit ihnen Hand in Hand und brachte sogar mannigfaltige Vorteile; denn einesteils gab es bei Botanik, Zoologie und Geologie manche Gelegenheit, wo bildliche Darstellungen höchst erwünscht waren; andernteils übte das Zeichnen den Sinn für Formen ganz außerordentlich“.

Von den Zeichnungen dieser frühesten Periode ist uns nichts erhalten geblieben; aber die Skizzen, die teils kleine Naturausschnitte von den Gegenden, die er mit Dietz durchwandert hatte: die Umgebung Leipzigs, das Saaletal, die Landschaft bei Dresden oder die Muldetäler wiedergaben, teils kolorierte Pflanzen und in Gouache gemalte Pilzarten betrafen, diese Skizzen werden sich kaum über den Durchschnitt schulmäßiger Handhabung erhoben haben.

Aus allen diesen Aeußerungen ist zu ersehen, wie sehr die Kunst Carus' in der reinen Naturanschauung wurzelt, und daß die Natur als bloße Erscheinungswelt den Ausgangspunkt für seine künstlerische Entwicklung bildet.

„Bei dem allen war diese Kunst damals noch fast ohne alle poetische Richtung; sie war bloß Lust am Nachbilden der Natur; und sie kam gerade als solche meinen naturwissenschaftlichen und ärztlichen Studien zugute. Ich besuchte die Zeichenakademie auf der Pleißenburg über ein Jahr (cr. 1808 — 1809) jedoch bloß, um für mich nach den dort aufgestellten Abgüssen einiger Antiken zu zeichnen". (Lebenserinn. und Denkw. I. S. 76).

In den folgenden Jahren bis 1813 mußten dann seine Kunstübungen hinter dem Universitätsstudium zurückstehen; denn nachdem der Jüngling mit seinem Vater übereingekommen ist, das begonnene Studium nicht aufzugeben, um in das Geschäft einzutreten, sondern es fortzusetzen, um seinem Wunsche gemäß Arzt zu werden, widmete er sich mit Eifer den neuhinzugekommenen Fächern („ich schwärmte völlig für meine Wissenschaft") und macht in kurzer Reihenfolge sein medizinisches Examen, habilitiert sich an der Universität Leipzig, heiratet und beginnt seine ärztliche Laufbahn mit Vorlesungen an der Hochschule.

Erst aus dem Kriegsjahr 1813 finden wir in seinen Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten, nach denen sich seine künstlerische Entwicklung zum Teil recht gut verfolgen läßt, die aber andererseits auch wesentlicher Ergänzungen bedarf, die Notiz, daß er inmitten von Kriegswirren und angestrengter ärztlicher Arbeit nach mehrjähriger Pause wieder Zeit findet, seine landschaftlichen Studien fortzusetzen. [1]) Was den Beginn seiner Oelmalerei betrifft, so muß dem Verfasser an dieser Stelle ein Irrtum unterlaufen sein, der bei Abfassung der Erinnerungen fast vier Dezennien, nachdem die Ereignisse stattgefunden haben, leicht erklärlich ist. Ein erstes ausgeführtes Oelbild ist nämlich schon aus dem Jahr 1811 erhalten. Es handelt sich um die Brockenlandschaft bei Herrn Dr. Halberstam in Leipzig, die links unten die genaue Signatur trägt: 30. Juli 1811 zum 25. Juli 1812.

———

[1]) „Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten", I. S. 124. „So fand ich also nicht nur hier und da noch Zeit, landschaftliche Studien zu zeichnen, sondern ich begann auch, mich im Oelmalen zu versuchen, wobei ich denn, da ich ganz als Autodidaktus verfahren mußte, mit Behandlung der Farben, Trocknen und Anwendung der Firnisse usw. Not genug mir bereitete. Erst später gelang es mir, ein paar kleine Oelgemälde von Klengel in Dresden zu erhalten, und die ganz sauber gelungenen Kopien nach demselben verwahre ich noch jetzt, dankbar für alles, was ich daran gelernt habe."

C. G. Carus. Das sauber gemalte Oelbild, ebenso wie die undatierte Replik im Goethe-Nationalmuseum zu Weimar enthält noch wenig Charakteristisches. Beide Bilder erheben sich kaum über die mittelmäßige Vedutenkunst, die schon das 18. Jahrhundert kannte. In der glatten Malerei, der nüchternen Auffassung und der Art, wie die Staffage auf dem Leipziger Bild gegeben ist, liegt etwas Altertümliches, das auf eine Entwicklung des Künstlers im Sinn der realistischen Landschaftskunst schließen läßt.

Aus jener ersten Zeit sind bei Herrn Pastor Rietschel in Leipzig noch zwei kleine Zeichnungen vorhanden, eine Sepiatusche in Medaillenform, des Vaters Porträt darstellend und vom 13. Juli 1808 datiert; das zweite aus dem Jahr 1813, eine kleine Tuschzeichnung der beiden ältesten Kinder Albert und Marianne, die in einer Laube stehen. Beide Zeichnungen, denen eine gewisse Porträttreue nicht abzusprechen ist, zeigen jedoch, daß des Künstlers Begabung nicht auf der Wiedergabe menschlicher Körper beruht, und wenn ihm auch, wie wir später sehen werden, zuweilen eine menschliche Gestalt recht gut gelingt, so ist das mehr eine Ausnahme oder ein Zufall.

Carus' Hauptgebiet ist das rein Landschaftliche unter Einschluß von Stadt- und Architekturdarstellungen. Hierin leistet er Tüchtiges, das sich in die Werke seiner Zeit ebenbürtig einreiht. Die Malstudien jenes Kriegsjahres, [1]) die er als Kontrast zu den Pflichten, die der Beruf ihm jetzt doppelt auferlegt, mit besonderer Hingabe pflegt, tragen ihre erste wirklich künstlerische Frucht. Im Anfang des Jahres 1814 entsteht die Frühlingslandschaft im Rosenthal, jetzt im Besitz der Gemäldegalerie in Dresden, ein Bild von stark charakteristischer Prägung und tiefer Einfühlung in das Wesen des Naturgeschehens, ein Bild, in dem die Schellingsche Philosophie der „Weltseele" ihren künstlerischen Ausdruck findet, zugleich ein Auftakt und Wegweiser für die ge-

[1]) Lebenserinnerungen usw. I. S. 126. „Die Kunstfertigkeit, die ich im Zeichnen und Malen erlange, wächst immer mehr, und oft strebt mein ganzes Wesen in diesen Cirkel hinein, das prosaische Leben zurückstoßend. Ich möchte diese Neigung oft hemmen, und doch dauert es mich, eine so schön sich erschließende Blume zu brechen. Nein! Ich will sie nicht brechen, und mein Ziel sei, zu gleichen den Bäumen Italiens: Früchte zu tragen und Blüten zugleich. Nicht mangelt mir die Erkenntnis, wie schwer es sei, ein solches Ziel zu erreichen, wenn es das Schöne, das Gute und Wahre zugleich umfaßt, so fühle ich auch, daß mein Weg der Weg zu menschlicher Vollendung sein muß, und mutig schreite ich deshalb vorwärts."

samte Kunstrichtung des Carus und das beste der Frühzeit, was er geschaffen hat.[1])

Es ist an dieser Stelle notwendig, auf das Verhältnis des Malers zu Caspar David Friedrich, von dem später erst noch ausführlicher die Rede sein wird, kurz einzugehen, denn es wird vielfach darauf hingewiesen, daß schon in dieser zarten Frühlingslandschaft eine Verwandtschaft mit Friedrich zu spüren sei. Persönlicher Einfluß ist ausgeschlossen, denn Carus lebte in Leipzig und Friedrich in Dresden; außerdem spricht Carus selbst davon, daß er erst im Jahr 1818 mit Friedrich in Beziehungen tritt. Anzunehmen, ja sogar wahrscheinlich aber ist es, daß Carus Bilder von dem großen norddeutschen Romantiker gesehen hat, war Friedrich doch in jenen Jahren in weiten Kreisen bekannt, und seine Bilder erregten lebhaftes Für und Wider. Daß sie auf Carus ihre Wirkung nicht verfehlt haben werden, ist sicher. Dennoch kann m. E. bei dieser Frühlingslandschaft aus dem Rosenthal von direkter Beeinflussung durch Friedrichsche Bilder nicht die Rede sein. Denn dieses Werk ist als Frucht mehrjähriger Naturbeobachtung und vieler Naturskizzen so aus der Eigenart des Carus geschaffen, daß in ihm viel mehr eine auf Grund von genauer Betrachtung des Wesens der Natur und Einfühlung in dieselbe geschaffene Landschaft gesehen werden muß, der der Schellingsche Gedanke vom Zusammenhang des Allseins im kleinsten wie im größten zu Grunde liegt, als eine Landschaft mit der tiefen Uebersinnlichkeit des Caspar David Friedrich. Wenn trotz dieses Unterschiedes nun doch ein verwandter Zug zu Friedrich zu spüren ist, so läßt sich dieser aus der Gleichzeitigkeit erklären. Ueberflutet doch in gewissen Perioden der Geschichte ein gleicher Gedanke alle gleichgesinnten Menschen und läßt, auch wenn sie durch des Krieges Mauern von einander getrennt sein sollten, ihre Werke in Ost und West oft so ähnlich erscheinen, als wenn sie alle einander gekannt hätten! Obgleich Carus unter ganz anderen Gesichtspunkten zu seiner Landschaftskunst kam, die, an Friedrichs Romantik gemessen, immer einen Zug von Realismus und Verstandesschärfe in sich trägt, die dem Forscher eignet, so bestand dennoch eine innere Verwandtschaft zwischen beiden, die es möglich machte, daß Carus sich in das Wesen des künstlerisch Stärkeren so einfühlen konnte, daß er Werke hervorbrachte, die denen Friedrichs zum Verwechseln gleichen. Doch gehört dies erst in ein späteres Kapitel. Es ist von Anfang an zu betonen, daß Carus' Kunst nicht in der Friedrichs wurzelt, sondern ein selbständiges Auswirken seines Innern ist, das sich,

---

[1]) Lebenserinnerungen usw. I. S. 126. Während seiner Studienzeit hat Carus Schellings Philosophie kennen gelernt, Anregung von ihr und Beruhigung in ihr gefunden. Vgl. auch Lebenserinnerungen I. S. 83.

ebenso wie durch seine Bücher über philosophische Probleme, durch seine Bilder über seine künstlerische Stellung zur Natur Klarheit erringen mußte.

Im Spätherbst 1814 wurde Carus als Professor der Geburtsheilkunde nach Dresden berufen. Als wichtiger Abschnitt seines Lebens erscheint diese Ortsveränderung, und wenn wir in schnellen Zügen die nächsten Jahrzehnte seines reichen langen Lebens durchgehen, so erkennen wir, daß Dresden so recht der Ort war, an dem er heimisch werden und seine vielseitige Begabung betätigen konnte. Dresden, das vom Barock her sich die Tradition einer Kunststadt bewahrt hatte, mit seiner wundervollen Architektur und der reichen Gemäldesammlung, war in den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts das Zentrum, von dem die neuen Gedanken der romantischen Malerei sich ausbreiteten, und der Durchgangspunkt für die meisten hervorragenden Geister jener Epoche. Es gab kaum einen bedeutenden Philosophen, Künstler und Gelehrten, der nicht für kürzere oder längere Zeit, auf der Durchreise oder als Wohnort, Dresden zum Aufenthalt gewählt hätte; und mit fast allen kam Carus in Berührung, empfing und gab Anregung und lebte so in fortdauerndem Gedankenaustausch, dessen sein lebhafter Geist zur Entwicklung und zum Fortgedeihen bedurfte. Noch ein Moment kam hinzu und ist gerade für seine künstlerische Entwicklung das wichtigste: die schöne abwechslungsreiche Natur der Umgebung Dresdens, die auf seine Landschaftskunst einen entscheidenden Einfluß ausüben mußte. Dem aus der einförmigen Leipziger Ebene Kommenden mußte gerade zu Anfang der Kontrast am lebhaftesten ins Bewußtsein treten und von ihm am stärksten gefühlt werden. Der Fluß, der oft eine dunstige Atmosphäre verbreitet, der Blick von den nahen Hügeln auf die tiefgelegene Stadt, der die Kuppel der Frauenkirche und der Turm der Hofkirche stets ihren besonderen Akzent verleihen, die Weinberge elbaufwärts und das große flache Gehege elbabwärts, alle diese Orte erschienen in ihren atmosphärischen Wandlungen je nach Jahreszeit, Witterung und Tagesstunde dem empfänglichen jungen Gemüt von solchem Reiz, daß er nach langen Spaziergängen sich enthusiasmiert fühlte, seine Eindrücke auch schriftlich niederzulegen, nachdem er schon unterwegs in Zeichnungen die reiche Natur festgehalten hat. Diese Aufzeichnungen bilden die erste Grundlage für seine später entstandenen „Briefe über Landschaftsmalerei", auf die im Zusammenhang mit der chronologischen Entwicklung näher eingegangen werden wird.

Zunächst suchte Carus seine Kunst bei Klengel zu vervollkommnen (Lebenerinn. ect. I. S. 165/66), der ihm jedoch nicht viel mehr als die bloße Technik vermittelt hat.

„Bei der größeren Natur in Dresdens Umgebung", schreibt Carus damals (Lebenserinn. ect. I. S. 158), „und den reinen Farbtönen, die bei der weiten Ferne sich hier deutlicher dar-

stellen, fühle ich das Enge, das Unreine meiner früheren Bilder nur zu lebhaft. Soviel ist sicher, entweder male ich künftig garnicht mehr, oder was ich male, muß einen größeren, freieren und reineren Charakter erhalten. Komponiert habe ich eigentlich jetzt noch garnichts, als eine große Kreidezeichnung auf gefärbtes Papier, ... Ich habe darunter gesetzt Chaimon. Es ist ein schwebender gewaltiger Greis, mit langen fliegendem Haar und Bart; in einen weiten Mantel gehüllt, zieht er über ein gebirgiges Tal in dicker nebeliger Luft dahin, selbst eine gigantische Luftgestalt. Ich dachte an das Winterwetter, welches jetzt so mit dicken Nebeln über die Länder lagert und alles Erfreuliche in der Natur den Menschen verhüllt". Es ist bedauerlich, daß aus den ersten Dresdener Jahren weder diese Kreidezeichnung noch sonst ein fest datiertes oder datierbares Bild auf uns gekommen ist, das die fehlende Lücke zwischen dem Leipziger Frühlingsbild und den nächstfolgenden, erst aus dem Jahre 1818 datierten, ergänzte!

Carus erwähnt dann noch vier Gemälde, die im Jahre 1816 entstanden sind und nennt sie „Waldeinsamkeit", „Eingang zur Unterwelt", [1]) nach Dantes Göttlicher Komödie, die er im Winter zu lesen begonnen hatte, und spricht von zwei weiteren „Herbstnebel" und „Kirchhof". Leider sind sie heute verschollen. Sie wurden im August 1816 unter dem Sammelnamen „Festtagsarbeiten eines Kunstfreundes" ausgestellt, fanden eine anerkennende Besprechung in einer Dresdener Zeitung und machten, wie Carus schreibt, auch auf Friedrich Eindruck.

Erst aus dem Jahr 1818 haben wir wieder zwei eigenhändig datierte Stücke, den „Wanderer in nächtlicher Felsenlandschaft" und den „Fischer, am Fluß entlangschreitend" aus der Sammlung Lahmann. Der „Wanderer in nächtlicher Felsenlandschaft" zeigt uns einen wie oben geschilderten Versuch „zu komponieren". Man muß zugeben, daß dem Maler die Komposition als solche recht gut gelungen ist, wenngleich in Einzelheiten an diesem Bilde recht viel auszusetzen ist, besonders die etwas breiige Wiedergabe der Felsen, deren Materie nicht festes Urgestein sondern irgendeine zähe kautschukartige Masse zu sein scheint, und der Wanderer, der vom Erdboden etwas losgelöst erscheint.

Das Bild mit dem Fischer am waldigen Flußufer ist eine Reminiszens an das Rosenthal und zeigt den Wald dies Mal

---

[1]) Lebenserinnerungen usw. I. S. 170. „Jetzt, wo ein geliebter Schatten in das geheime Dunkel einer anderen Welt verschwebt war" (sein Söhnchen war gestorben), trat mir das Bild jenes mystischen Tores, mit seiner schwarzen Inschrift **Per me si va nelle citta dolore** seltsam und nebelhaft vor das innere Auge des Geistes, und es war mir ein eigentümlicher Trost, so gut wie ich es vermochte, auf der Leinwand festzuhalten."

in herbstlicher Stimmung von außerordentlicher Feinheit. Rechts steht, vielleicht ein wenig zu breit, ein dicker Baum, knorrig und verästelt; das gegenüberliegende Ufer ist von feinen herbstlich gefärbten Bäumen und Sträuchern begrenzt. Ein Neues aber ist den beiden Bildern hinzugekommen: der Mensch. Aber er sitzt nicht gedankenverloren am Wasser, er ist kein Betrachtender des Landschaftsbildes, sondern er ist gleichsam ein Stück dieses Waldes und dieses Wassers; er ist kein Träumer, wie die Menschen Caspar David Friedrichs, sondern er gehört in das Bild hinein wie der Vogel auf den Baum oder der Fisch in den Fluß. Auch der Wanderer in der Nacht ist als Handelnder ganz in die Stimmung des Bildes hineingezogen. Sturm weht über die kahlen Höhen des Gebirges, fegt über den Mond, so daß er nicht sichtbar wird und nur hinter den hellen Wolkenstellen zu ahnen ist. Mit wehendem Mantel eilt der Mann über das Gebirg, dem heraufziehenden Wetter zu entfliehen. Die Stimmung, die die Natur darstellt, soll durch den Menschen einen verstärkten Akzent erhalten.

Mit der praktischen Ausübung seiner Malerei geht die Theorie Hand in Hand. In die Jahre 1818 — 1820, hauptsächlich aber in das Jahr 1818, das Carus auch die Bekanntschaft mit Friedrich brachte, fällt die Entstehungszeit der „Briefe über Landschaftsmalerei", die zwar erst 1822 endgültig zusammengestellt und sogar erst 1830 dem Druck übergeben wurden.

Aus einer Fülle von Gedanken über Kunst im allgemeinen, mit Erläuterungen und Beispielen aus der Naturwissenschaft, und aus Beobachtungen über das pflanzliche und atmosphärische Leben, dessen Beschreibungen oft selbst wie zarte Gemälde anmuten, kristallisiert sich allmählich der Entwurf des Erdlebenbildes, der ein literarischer Wegbegleiter für seine eigenen Bilder und diejenigen seiner Zeitgenossen ist. [1]).

Carus geht von der Geschichte der Landschaftskunst aus, und die Leistungen auf diesem Gebiete betrachtend, kommt er allmählich zu der Frage, ob der Höhepunkt schon erreicht sei; bei Verneinung der Frage leitet er zu den Forderungen über, die gestellt und erfüllt werden müssen, um eine Höchstleistung auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei an Qualität und Intensität zu erzielen.

Die Landschaftskunst ist eigentlich erst von den Niederländern des 17. Jahrhunderts entdeckt worden, führt Carus aus;

---

[1]) Carus selbst schreibt in seinen Lebenserinnerungen (I. S. 181/82) folgendes: „Es trat in diesen Briefen eine eigentümliche Vermählung von Wissenschaft und Kunst hervor, und dies ist es auch jedenfalls, wodurch ihnen eine bleibende Stelle in der Literatur erhalten werden wird. Das, was um jene

denn gelegentliche landschaftliche Darstellungen auf mittelalterlichen Gemälden und denen der Renaissance verfolgen einen zu nebensächlichen Zweck, als daß sie als Versuche landschaftlicher Kunst gelten könnten; sie sind lediglich begleitende Melodie zu den Tönen, auf die die Hauptpersonen, immer Menschen, abgestimmt sind. „Was nun die eigentliche landschaftliche Kunst betrifft, so setzt sie offenbar schon eine höhere Bildung und Erfahrung voraus. Es liegt eine gewisse Abstraktion und Selbstaufopferung darin, die Außenwelt, früher nur das Element für unsere Tätigkeit, auch an und für sich als etwa Schönes und Erhabenes gelten zu lassen. Es liegt ein gewisser Grad philosophischer Ausbildung darin, einzusehen oder wenigstens zu ahnen, daß die gesamte Erscheinung der Natur die Offenbarung einer durchaus nicht menschlich zu vereinzelnden, sondern vielmehr den Sinnen unzugänglichen, unendlich erhabenen, alleinigen Gottheit sei, demnach aber auch im Weltganzen überhaupt und in den uns wahrnehmbaren Teilen desselben insbesondere die hohe Schönheit an und für sich anzuerkennen und zum Ziele künstlerischer Nachbildung zu wählen". (Briefe über Landschaftsmalerei S. 83/84). Zum ersten Male in der Geschichte der Kunst, die vordem schon eine Entwicklung der Plastik und des Historienbildes bis zu einem gewissen Zenit sich abrollen sah, erlebt die landschaftliche Darstellung im 17. Jahrhundert einen Höhepunkt in Ruysdael und Claude Lorrain; sie allein und nicht irgendwelche Prospektmaler, die es auch schon in früherer Zeit gab, sind als Auftakt einer kommenden Kunst des Erdelebens zu betrachten, weil sie von der Natur nicht nur ein äußeres Bild geben, sondern weil sie gleichsam vermochten, „in dem Sinne der Natur zu empfinden", die auf ihre Art die Göttlichkeit offenbart. „Aber wenngleich auch beide Künstler das schöne große Naturleben rein in sich aufgenommen hatten, daß es alle ihre Adern und Nerven

Zeit Schelling durch den Begriff der Weltseele auszusprechen suchte, es war recht eigentlich der Kardinalpunkt, um welchen sich diese Gedankenzüge bewegten. Erst wenn man in der großen weiten Natur der Oberfläche des Planeten das lebendige geistige Prinzip erkannt oder mindestens geahnt hat, bekommt ja alle Szenerie der Landschaft einen höheren und mächtigeren Sinn; erst von da aus verstehen und empfinden wir das geistige Band, welches die Regungen und Umgestaltungen des äußeren Naturlebens an die Gefühlschwantungen unseres Innern mit dieser geheimen Gewalt fesselt, und erst von da aus kann auch eigentlich klar werden, was die wesentlichen Forderungen sind, die wir an die Landschaftsmalerei oder, wie ich sie besser zu nennen vorschlug: die Erdlebenbildkunst, dann zu machen berechtigt sind, wenn sie diejenige Stellung einnehmen und wirklich ausfüllen soll, welche wir für sie von jenem Standpunkt in Anspruch nehmen dürfen."

durchdrang, und sie es darum vermochten, in der Sprache der Natur zu uns zu reden und als klare reine Spiegel die urschönen Bildungen zurückzustrahlen," so liegt dennoch in ihren Bildern, was Technik und geistigen Gehalt betrifft etwas von jugendlicher Frische und Unvollendung, das der Sprache eines Kindes gleicht; und erst einem späteren Geschlecht wird es vergönnt sein, mit männlicher Kraft das Tiefste, was in der Natur liegt, herauszuholen, mit der tiefsten menschlichen Empfindung zu vereinigen, und aus diesem Zusammen von ursprünglicher Natur und reinstem menschlichem Gefühl ein Kunstwerk höchster Vollkommenheit zuschaffen. „Es werden einst Landschaften höherer bedeutungsvollerer Schönheit, als sie einst Claude und Ruysdael gemalt haben, entstehen, und doch werden es reine Naturbilder sein; aber es wird in ihnen die Natur, mit geistigem Auge erschaut, in höherer Wahrheit erscheinen, und die steigende Vollendung des Technischen wird ihnen einen Glanz verleihen, den frühere Werke nicht haben konnten". (Carus, Neue Briefe über Landschaftsmalerei, Leipzig 1831, S. 111). Das ist eine Prophezeiung und deutet auf Bilder, die selbst diejenigen Caspar David Friedrichs überragen. Aber Carus legt den Maßstab und die ästhetischen Bedingungen seiner Zeit an, wenn er ausführt, in welcher Weise der junge Künstler auf den Weg zu einem solchen Höhepunkt gelangen kann:

Der junge Landschaftskünstler muß — und dieses ist Carus' erste Forderung — in ganz anderer Art sein Studium beginnen, als es bis dahin das Gebräuchliche war. Nicht Vorlagen älterer Schulen soll er kopieren, — das verleitet zu Unselbständigkeit und bringt den jungen Maler zu einer angelernten Manier — sondern er soll die Natur selbst als Lehrmeisterin nehmen, d. h. zu allen Tages- und Jahreszeiten im Freien zeichnen. Mit dieser Forderung verbindet sich ihm von selbst die Notwendigkeit, bis ins Genaueste die Erd- und Gebirgsformationen zu studieren, das Wesen und die Entwicklung der Pflanzen kennen zu lernen, die Wolkenbildungen nach Dichte und Atmosphärendruck zu beurteilen. Denn gerade dies Zusammenwirken von künstlerischer Uebung der Hand und naturwissenschaftlicher Kenntnis ist für den Landschaftsmaler unbedingte Notwendigkeit. Die Landschaftsmalerei ist nicht nur intuitives Schaffen nach einem inneren Erlebnis, sondern ist als Werk von Menschenhand an die Materie gebunden und erfordert deshalb genaues Erkennen dieser Materie, — ebenso wie für den Aktmaler anatomische Kenntnis des menschlichen Körpers selbstverständlich ist.

Diese wissenschaftliche Fundierung, die Carus bis ins Einzelne durchführt, ist charakteristisch für den Mann, der selbst Wissenschaftler und Künstler zugleich war; sie ist von andern Künst-

lern vielleicht nie in dem Maße, wie Carus es hier fordert, geübt worden; dennoch aber ist eine genaue Naturbeobachtung und Detaillierung zum ersten Male im Anfange des 19. Jahrhunderts von allen Landschaftern getrieben worden, nachdem noch im 17. Jahrhundert selbst Maler wie Ruysdael und Lorrain in der Behandlung des Einzelnen eine gewisse Nonchalence zeigten, die zwar der Gesamtwirkung ihrer tiefempfundenen Landschaften keinen Abbruch tat, dennoch für die strenge Auffassung der Romantiker einen Fehler bedeuten mußte.

Nach den genauen Vorstudien künstlerischer und naturwissenschaftlicher Art wird der Maler befähigt sein, Werke hervorzubringen, die die beiden Forderungen erfüllen: einmal naturwahr im Sinne des Naturgeschehens zu sein, andererseits aber durch die Darstellung des Naturlebens eine gewisse Stimmung des Gemütslebens auszudrücken. Als Beispiel für die Nichtbeachtung der Naturwahrheit führt Carus Poussin an, der „in manchen ganz heiteren Bildern den Meereshorizont darstellt und im Vordergrund Flüsse zeigt, welche Wasserfälle bilden, und zwar so, daß das Wasser unter die Meeresebene hinabstürzt, als flösse das Meer in die Flüsse hinein“.

Eine solche Mißachtung des natürlichen Geschehens erscheint der strengen Auffassung des Romantikers unverzeihlich. Die Bodengestaltung muß der Bodenbeschaffenheit entsprechen, die Struktur der Baumrinde und des Laubes muß der Baumgattung gemäß sein, die Stimmung des Himmels muß sich nach dem Stande der Sonne, die Bewölkung nach dem Wetter richten. Dennoch darf ein Landschaftgemälde kein Spiegelbild der Natur sein, — keine Photographie würde Carus heute sagen, — kein sinnlos gewählter Ausschnitt aus einem großen Naturzusammenhang; sondern es muß, sorgsam komponiert, ein Ganzes, eine Welt für sich bilden. Und als Hauptaufgabe landschaftlicher Kunst tritt jetzt die zweite Forderung klar hervor: „Darstellung einer gewissen Stimmung des Gemütslebens durch Darstellung einer gewissen Stimmung des Naturlebens“.

Dies ist der Kernpunkt der Carus'schen Theorie von der Erdlebenbildkunst und zugleich die ästhetische Einstellung des Romantikers überhaupt. Wird doch zum erstenmal und als ein ganz Neues in jenen ersten Jahren des vorigen Jahrhunderts diese Gleichsetzung von seelischen Zuständen und Naturstimmungen gefunden, dieses psychologische Einfühlen in die Welt der Pflanzen und Gesteine als in ein auch beseeltes nur anders geartetes Sein.

Wie im menschlichen Gemüt den vier Stadien des Naturgeschehens, dem Aufblühen, der Reife, dem Welken und dem Absterben die Gefühle der Hoffnung, der heiteren Ruhe, der Schwer-

mut und der Apathie entsprechen, wie der Mensch sich durch die umgebende Natur und die herrschende Witterung beeinflußt fühlt, so muß ein Landschaftsbild durch das Gegenständliche seiner Komposition und durch den Vortrag deutlich ein Bild der Stimmung des Malers geben und die gleiche Stimmung beim Beschauer auslösen. So wird ein Kirchhof im Schnee melancholische Gedanken des Vergehens vermitteln, eine zarte Vorfrühlingslandschaft das Unvergängliche und ewig Neuwerdende des Seins offenbaren; eine ruhige Baumlandschaft mit einem stillen Weiher in den heiligen Kreis des geheimnisvollen Waldwebens führen. Denn nicht nur „gigantische Scenen im größten Format" sollen den Stoff zu jenen Landschaftsbildern geben, wenngleich sie „recht gefaßt, das Erhabenste der Erdlebenbildkunst darbieten würden", sondern jede einfachste Seite des Naturlebens ist der Darstellung würdig, „wenn nur ihr eigentlicher Sinn, die göttliche Idee, erfaßt ist".

Die Staffage muß, wenn sie überhaupt gebracht wird, ganz in den Sinn des Bildes hineinpassen, muß klein, unaufdringlich, und nur ein Akzent sein, der das betont, was die Landschaft als solche schon bestimmt.

Wenn alle diese Bedingungen erfüllt sind, dann wird jenes „orphische" Naturbild erstehen, für das der „triviale" Name Landschaft „jetzt nicht mehr genügt", das Carus „Erdlebenbild" zu benennen vorschlägt, und von dem er jene oben erwähnten prophetischen Worte spricht.

Die Schellingsche Philosophie von der Weltseele, die Carus in jenen Jahren lebhaft beschäftigte, die zarten Bilder Caspar David Friedrichs, die er damals fast täglich vor Augen hatte, und seine eigenen durchaus modernen Kunstbestrebungen und Kunstanschauungen haben in diesen „Briefen über Landschaftsmalerei" ihren Niederschlag gefunden. Sie sprechen nicht nur klar und deutlich die Forderungen jener Kunstepoche aus, die wir wegen der eigentümlichen All-Beseelung ihrer Landschaften die romantische zu nennen pflegen, sondern weisen auch noch in die Zukunft, die im Laufe eines Jahrhunderts manche von den Ideen verwirklicht hat.

Zwar mit dem Impressionismus, der in den dreißiger Jahren in kleineren Studien und Skizzen der deutschen Maler vor der Natur zum ersten Male auftaucht und Blüten zarter Schönheit hervorbringt, der aber, von Frankreich kommend, erst in den siebziger Jahren seinen endgültigen Sieg feiert, läßt sich Carus' Theorie zunächst kaum zusammenbringen. Im Gegenteil, seine Forderungen, die er für den Stil und Vortrag stellt, sind die eines strengen linearen Stils, der recht eigentlich klassisch zu nennen ist, und der sich im bewußten Gegensatz zu dem malerisch

weichen Vortrag des ausgehenden 18. Jahrhunderts stellt. In seinem Sinn vollendet müßten demnach nach der Mitte des 19. Jahrhunderts die frühen Landschaften Hans Thomas sein, mit diesen zarten Farben und strengen Linien, dieser feinen Detailbehandlung und Einordnung der Menschen und Tiere in die Natur und vor allem mit dieser wundervollen Abfassung des Tiefstverborgenen, das in jeder Naturstimmung liegt, und ihrer gelungenen Vermittlung an den Beschauer. Wenn Thoma einmal sagt: „Da ich zur Landschaft in meiner Eigenschaft als Maler auch die Wolken und das Himmelsblau — das atmosphärische Licht, das Spiel der Schatten mit dem Lichte, die daraus hervorgegangenen Farbenwirkungen, das Fließen des Stromes, das Wogen des Grases im wehenden Wind und noch viel dergleichen Dinge, die überall sind, hinzurechne, so fand ich überall schöne Landschaft, die für mich eindrucksvoll war,“ [1]) so wiederholt er damit als eigene Ansicht die Anschauung, die zwei Generationen vorher der jugendliche Carus als die Forderungen seiner Zeit und seines Jahrhunderts aufstellte.

Diese frühen Landschaften Thomas sind nach Friedrich wohl die tiefst empfundenen der nichtimpressionistischen Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts, und Carus' Bezeichnung der Erdlebenbildkunst kann auf sie mit Recht angewandt werden. Unter seinen Zeitgenossen fanden Carus' Landschaftsbriefe starken Beifall, worauf die mehrfache Auflage schließen läßt. Goethe, dem Carus das Manuskript sandte, schrieb: „Die so wohl gedachten als auch schön geschriebenen Briefe über Landschaftsmalerei sollten Sie dem Publikum nicht vorenthalten. Sie werden gewiß ihre Wirkung nicht verfehlen und für die mannigfaltigen Anklänge der Natur das Auge der Künstler und Liebhaber glücklich aufschließen“. (Weimar, den 20. April 1822).

Wie weit die Briefe über Landschaftskunst direkt auf die malenden Künstler seiner Zeit gewirkt haben, läßt sich nicht nachweisen. Jedenfalls ist Theorie in der Kunst auch meist das Sekundäre, und die Landschaftsbriefe waren weniger als Lehrbuch gedacht, sondern sie sollten vielmehr ein kunstphilosophisches Bekenntnis des Verfassers sein.

Wie weit er selbst seiner Theorie gefolgt ist, und wie weit er ihr folgen konnte, dafür legen die nächsten Jahre in Carus' Leben Zeugnis ab, die mitten hineinführen in seine weiteste Tätigkeit und eine Fülle von Bildern zeitigten.

Im Jahre 1818 lernte Carus Caspar David Friedrich kennen, und die Freundschaft mit der so eigentümlichen Persönlich-

[1]) Herbert Tannenbaum: Thomas Graphische Kunst. Dresden 1920.

keit des Pommern sollte von entscheidendem Einfluß in Carus' Leben als Künstler werden. In seinen Lebenserinnerungen spricht er des öfteren von seinen Beziehungen zu Friedrich, der ihn als Mensch und als Künstler vom ersten Augenblick des Bekanntwerdens an interessierte. Die Freundschaft war durchaus nicht einseitig, sondern Friedrich hatte warme Anteilnahme an den Kunstbestrebungen des Jüngeren, Lernenden und weihte ihn in seine Technik ein. Ja, der Menschenscheue ließ sich sogar bewegen, an einer der kleineren Geselligkeiten im Hause Carus teilzunehmen; und im Laufe der Zeit zählte Carus bald zu den wenigen Freunden, von denen der Meister sich auf seinen Spaziergängen ins Freie begleiten ließ; sie hatten dann wohl lange Gespräche über Kunst und skizzierten zusammen, wobei sie, nebeneinandersitzend, oft dasselbe Motiv wählten. [1])

Carus erkannte sogleich die große Bedeutung, die Friedrich als Künstler hatte, und da er in Friedrichs Landschaftskunst viele von den Forderungen, die er selbst theoretisch für die richtigen hielt, erfüllt fand, schloß er sich ihm unmittelbar an und studierte vor allem genau die Malweise und Technik des Meisters. Auch das Motivische in Friedrichs Bildern kam seinen eigenen Ideen nahe, und wenngleich er Friedrichs Landschaftsstil auch „etwas finster und schroff" nennt, so zog ihn doch das „Tiefpoetische" darin wieder sehr an. Friedrich hingegen lobt in Carus' Bildern „einen gewissen freien Naturalismus, wie er eben nur aus unzähligen Naturstudien vollkommen hervorzugehen pflegt".

Gerade diese mehr naturalistische Darstellung des Erdelebens, die aus der Auffassung des Naturforschers geboren ist, ist der grundlegende Unterschied der Kunst Carus' zu der mystisch religiösen, aus dichterischer Poesie entstandenen, rein subjektiven Friedrichs. Und bei den besten Bildern des Carus aus allen Epochen seines Schaffens ist auch dieses Eingehen auf das objektive Wesen der Natur immer zu finden. Man denke hier wieder an die Frühlingslandschaft; ferner an die noch zu besprechende „Brandung bei Rügen", an die „drei Steine", an „Treviso im Mondschein" aus der Sammlung Lahmann, schließlich an die „Pillnitzer Elbinsel" der Dresdener Galerie, an die „Stadt im Frühlicht" in Essen, an die „Insel Staffa" in Leipzig, und das „Schilf im Mondlicht". Alle diese Stücke, die unter die besten des Künstlers zu rechnen sind, haben wie auch viele andere ihre

---

[1]) Im Kupferstichkabinett zu Dresden finden sich in einer Mappe zwei kleine Bleistiftskizzen eines Kirchhofkreuzes, die beide das Datum 17. Sept. 24, einmal in der Schrift Friedrichs, einmal in der des Carus tragen (s. dazu Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten II, S. 215).

ganz spezifische Note und vereinen eine gewisse romantische Einstellung des Gemüts mit einer klaren, mehr realistischen Auffassung des Verstandes. Neben diesen Bildern eigenster Prägung findet sich nun eine Reihe von Gemälden, bei denen die Urheberschaft, ob Carus, ob Friedrich immer noch umstritten ist. Die Beeinflussung durch Friedrich wurde stärker — die Rügenreise, die Carus 1819 unternimmt, wurde durch Friedrich angeregt — und nachdem Carus in der Heimat des Pommern die herbe strenge Natur, den Ursprung der eigentümlichen Linienführung Friedrichs verstanden und in sich aufgenommen hatte, wurde ihm die Kunstrichtung Friedrichs, soweit es sich auf das rein Landschaftliche erstreckt, so vertraut, daß er Bilder schuf, die manchen Friedrichs zum Verwechseln gleichen.

Wenn soeben vom „rein Landschaftlichen" bei Friedrich die Rede war, so ist dieser Ausdruck als Gegensatz zu jenen allegorischen Bildern zu verstehen, in denen die Symbolik nicht einfach durch Erdlebenschilderungen mit oft ein oder mehreren in Betrachtung versunkenen Rückenfiguren ausgedrückt ist, sondern vielmehr durch allegorische Gestalten, edle Tiere zum Beispiel, die seit alters dem Menschen als Verkörperung irgendwelcher Eigenschaften erschienen sind, durch Adler oder Schwäne. Auch Carus hat sich — besonders in späterer Zeit — in schwachen Stunden zuweilen dieser Symbolik bedient, hat Schwäne, Harfen, Engel zu Trägern seiner Empfindungen gemacht, aber diese Reminiszenzen an Friedrichs Romantik sind zumeist als mißlungene Versuche sentimentaler Stimmungen zu bezeichnen, in Augenblicken, da er sich der Grenzen seiner Kunst nicht bewußt war.

Friedrich sagt einmal in seinen Tagebuchnotizen, aus denen Carus später ein paar zu einem Büchlein: „Friedrich, der Landschaftsmaler", zusammengestellt hat: „Des Künstlers Gefühl ist sein Gesetz. Die reine Empfindung kann nie naturwidrig sein. Nie aber darf das Gefühl eines anderen uns als Gesetz aufgebürdet werden. Geistige Verwandschaft erzeugt ähnliche Werke, aber diese Verwandschaft ist weit entfernt von Nachäfferei. Was man auch von N. N. Bildern sagen mag und wie ähnlich sie oft des N.N. Bildern sind, sie sind dennoch aus ihm hervorgegangen und sein Eigentum". Diese Tagebuchnotiz könnte man auch auf das Verhältnis von Friedrich zu Carus anwenden, Denn die geistige Verwandschaft der beiden war unzweifelhaft groß. Wenn Friedrich in einer anderen Notiz von der Kunst des N.N. — wahrscheinlich meint er sich selbst damit, denn mit diesen Buchstaben bezeichnet er bald sich selbst, bald andere — folgendes sagt: „N. N. ist bekannt wegen seiner Neigung, düstre Gegenstände zu malen, ohne daß man jedoch in seinem Umgange Heiterkeit des Herzens vermißte. Seine Freunde aber sind be-

müht, ihn von dieser Neigung abzulenken, und beauftragten ihn heitere Gegenstände zu malen. Seiner Natur nach kann er wohl nie mit Wohlgefallen oder mit Lust solche Aufträge ausführen, während er mit heiterem Sinne trübe Lüfte und ernste düstere Landschaften darstellen würde," so decken sich solche Neigungen, in Bildern düstere Gegenstände zu behandeln, ganz mit denen des Carus, der nach außen hin meist ausgeglichen heiter erscheinend, doch oft von melancholischen Gedanken bewegt wurde, [1]) und der, „um das innerste Geheimnis der Seele von schwerer Trübung zu reinigen", dann solche dunkle Nebel- und Waldbilder, eingestürzte Abteien und in Schnee versunkene Kirchhöfe malte.

Die gleiche gefühlsmäßige Einstellung einerseits, die technischen Fortschritte nach dem Beispiele Friedrichs andererseits, ferner das vollkommene Einfühlen in den Sinn und Aufbau Friedrichscher Bilder und das Kennenlernen der nordischen Natur, in der Friedrich wurzelte, [2]) schließlich das bis dahin unsichere Tasten des jugendlichen Alters, das jetzt zum ersten Male eine feste Hand spürte, die auch der seinen Festigkeit geben konnte, da beide ja von gleichen Ideen geleitet wurden, dieses alles kam zusammen und ermöglichte die große Verwandschaft, die eine Zeitlang in Carus' Bildern mit denen Friedrichs herrschte.

Bei der Untersuchung der Urheberschaft zweifelhafter Werke hat man sich vielfach von dem Grundsatz leiten lassen, ein schwächeres Bild auf Carus abzuschieben. Aber ein „schlechter Friedrich" ist noch lange kein Carus, denn gerade die guten Bilder des Carus dieser Epoche beweisen, daß, wenn man sie für Friedrich hielte, sie gute, sogar recht gute Friedrichs wären. Man muß bei der Beurteilung und Feststellung dieser angezweifelten Bilder wohl doch von anderen Gesichtspunkten ausgehen als lediglich vom Qualitätsgefühl, und man kann sich zumeist bei genauer Einsicht in die Werke auf realere Anhaltspunkte stützen,

---

[1]) Carus, Briefe über Goethes Faust S. 24: „Manche trübe Wolke über meinem Seelenleben löste sich auf, wenn ich ihr im Bilde freies Hervortreten hatte geben können, und wer sich die schwermütige Stimmung nicht mit der frischen Tätigkeit meines Lebens zu reimen verstand, der zeigte mir alsbald an, wie wenig er von meinem innern Leben entziffert hatte."

[2]) „Diese eigentümliche Linie des Seehorizontes, die als gerade nur gezeichnet werden kann und doch eine horizontal kreisförmige ist, dann die feinen der ins Meer sich streckenden Landzungen, der am Meer sich hinlagernden Küstenerhöhungen, alle diese Dinge hatte ich früher wohl leichter genommen, und so hatte ich auch die Festigkeit nicht angestrebt, sie vollständig nachzubilden. Jetzt wurde dies anders; ich verstand nun auch besser, was Friedrich mit diesen feinen Zeichnungen gewollt hatte." Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten I. S. 269.

die in Unterschieden der technischen Behandlung auf Grund einer anderen geistigen Konstellation beruhen. Diese Verschiedenheiten der Friedrichschen und Carusschen Behandlungsmöglichkeiten lassen sich nicht nach einem allgemeinen Schema bestimmen, dafür sind sie zu fein. Es muß daher von Bild zu Bild gegangen werden und jedes der zweifelhaften Stücke im einzelnen geprüft werden.

Aus der Zeit um 1820 stammt die kleine Frühlingslandschaft der Dresdener Galerie, die auf der Jahrhundertausstellung 1906 noch den Namen Friedrichs trug, jetzt Carus zugeschrieben wird, aber mit einem Fragezeichen versehen ist. Das Bild ist zweifellos von Carus und gehört zu den frischen, ganz auf Naturbeobachtung eingestellten Landschaften; zwei kleine, ganz unscheinbare Rückenfiguren des Hintergrundes zeigen, daß der Maler sich dem Gedankenkreis Friedrichs genähert hat, sie sind vielleicht auch der Anlaß gewesen, weshalb man das Bild einst Friedrich zusprach. Im übrigen ist die lebhafte Farbtönung ganz in der Weise, wie sie Carus' Bildern in diesen frühen Jahren eignet, in denen selbst Friedhöfe, verfallene Ruinen, Schnee- und Mondscheinbilder eine große Farbigkeit und Frische aufweisen, die in späteren Jahren verloren ging. Der abgestorbene Baumstamm links ist zu wenig poetisch, als daß er von Friedrich gemalt sein könnte, die Absetzung der einzelnen Felder des Hintergrundes ist etwas hart im Vergleich zu den Uebergängen, wie sie Friedrich darzustellen liebt.

Ein weiteres zur Diskussion stehendes Bild ist der „Mann an der Klostermauer zu Pirna“ aus der Sammlung Lahmann, das unter dem Namen Friedrichs in der Dresdener Galerie als Leihgabe hängt. Folgende Gründe lassen sich für die Zugehörigkeit dieses schönen tief empfundenen Stückes zu dem Werk des Carus anführen: Carus' stärkste Seite liegt nicht auf dem Gebiete der Architekturwiedergabe. So entbehrt dieser Turm der Klosterkirche seiner vollen Festigkeit, die Fialen sind ein wenig verschwommen, erscheinen nicht aus hartem Stein gefertigt, die Anordnung und Behandlung des Daches hat Verwandtes mit solchen anderer Städtebilder von Carus. Auch die Rückenfigur spricht nicht für Friedrich; sie ist im Gegenteil eine Umbiegung Friedrichscher Ideen, die gut zu der Gesinnung Carus' paßt. Während bei Friedrich die der Betrachtung der Landschaft zugerichteten, vom Beschauer weggewandten Personen immer mit ihrem Blick in die Weite schweifen und ganz im Schauen verloren sind, ist diesem müde sich nach vorn neigendem Mann der Blick in die Ferne abgeschnitten. Träger der Stimmung ist die hohe Mauer — ein Motiv, das an sich schon Friedrichs Einstellung widerspricht —; in ihrer Einförmigkeit und Endlosigkeit, da sie das ganze Kloster umschließt, ein Zeichen der Resignation, der

Melancholie, die dieser müde Mann da meisterlich durch seine Haltung reflektiert, wie er sich matt auf die Hände fallen läßt und in sich zusammensinkt. Schwieriger ist die Beurteilung bei dem Dersdener „Hünengrab am Meer". (Abb. bei Wolfradt „Caspar David Friedrich" 27. S. 81). Und zwar liegt die Schwierigkeit in der schlechten Erhaltung des Bildes, die eine genaue Untersuchung des Technischen erschwert. Aber einige andere Anhaltspunkte lassen die Zuschreibung des Bildes für Carus unumgänglich erscheinen. In der Nationalgalerie in Oslo existiert nämlich ein Carussches Bild kleineren, doch ähnlichen Formates, das genau dasselbe Hünengrab, von derselben Stelle gesehen, darstellt. Nur ist dieses Osloer Bild eine Mondlandschaft, und die Rückenfigur neben dem rechten großen Stein fehlt. Bekanntlich hat Carus nach den flüchtigen Umrißzeichnungen, die er vor der Natur zu machen pflegte, später dieselbe Skizze, wenn er sie im Atelier als Bild ausführte, oft mehrere Male benutzt; und gerade die Darstellung desselben Motives, einmal bei Tageslicht, einmal bei Mondschein, kommt in seinem Werk des öfteren vor. Andererseits ist es mit der Individualität des Carus nicht zu vereinen, daß er dasselbe Bild — angenommen, das Dresdener Stück sei ein Friedrich — das er gesehen haben mußte, noch einmal in ganz derselben Art unter gleichem Augenpunkt gemalt hätte. Gewiß ließ er sich durch Friedrichs Ideenkreis beeinflussen, aber daß er genau dasselbe Motiv von eben derselben Seite als Gemälde ausgeführt hätte, ist äußerst unwahrscheinlich. Doch abgesehen von dieser Vermutung, die, wenngleich sie auch größtmöglichste Wahrscheinlichkeit hat, immerhin nur eine Vermutung bleibt, läßt sich noch ein Grund anführen, der zweifellos stichhaltig zu nennen ist: Betrachten wir einmal diese Rückenfigur und vergleichen sie mit anderen, unzweifelhaft Friedrichschen Rückenfiguren! Dann wird sogleich auffallen, daß dieser Mann hier etwas in Friedrichs Sinne Nichtssagendes an sich hat. Gewiß, er ist der Carusschen Theorie gemäß, ganz Teil der Landschaft, ihr ganz untergeordnet, aber diese Einordnung geht soweit, daß man den Mann als Menschen kaum bemerkt, da er in seiner Haltung den Steinen des Hünengrabes vollkommen parallel gesetzt ist. Eine solche Parallelität ist für Friedrich ganz unmöglich, der gerade seine Gemälde auf dem Gesetz der Kontrastwirkungen aufbaut. Hingegen finden sich bei Carus eher solche Gleichsetzungen; es sei hier nur auf die feine Zeichnung im Dresdener Kupferstichkabinett verwiesen, auf der eine ähnliche Rückenfigur in weitem Mantel zu Bäumen und Sträuchern parallel gesetzt ist. Der Mensch vom Rücken gesehen erlebt bei Carus eine Umdeutung der Friedrichschen Idee. Während er bei Friedrich noch einmal des Malers subjektives Empfinden, seine Freude

z. B. (Frau im Morgenlicht, Abb. bei Wolfradt a. a. O.) — oder sein schwermütiges Sichindienaturversenken (Mondaufgang am Meer, Berlin N. G.) reflektiert, ist er in Carus' besten Bildern ganz zum Naturwesen geworden und wird in seinem Dasein Steinen auch Pflanzen gleichgesetzt.

Ein letztes Argument, das für die Zugehörigkeit des „Hünengrabes" zum Werke des Carus anzuführen wäre, ist das Vorhandensein einer weiteren kleinen Studie desselben Gegenstandes im Thorwaldsenmuseum in Kopenhagen. Das Oelbildchen, etwa in Postkartengröße, das der dänische Meister wahrscheinlich bei seinem Besuch in Carus' Hause in Dresden erhalten hat, stellt das Grab wiederum bei Mondenschein dar, ohne Rückenfigur, und weist in seiner Behandlung, vor allem der unteren Partien, des Grases und der Steine, große Aehnlichkeit mit dem Dresdener Bild auf.

Der „Sturzacker bei Dresden" in der Hamburger Kunsthalle, der dort unter dem Namen Friedrichs hängt, (s. Wolfradt, C. D. Friedrich S. 34) steht der geistigen Einstellung und dem Aufbau nach Carus näher als Friedrich und ist wohl eher in das Werk des Carus aufzunehmen. Gerade ein Vergleich mit dem andern Sturzacker in derselben Galerie (s. Wolfradt S. 27), der unzweifelhaft von Friedrichs Hand herrührt, zeigt eine solche Verschiedenheit der Empfindung, aus der die Bilder jedes Mal geboren sind, daß eine gleiche Urheberschaft unmöglich erscheint. Ueber Friedrichs Bild liegt tiefste Melancholie, die noch durch die schemenhafte Gestalt des Wanderers, der mühsam den beschwerlichen Weg über die Ackerfurchen stolpert, verstärkt wird. Die Bäume, zwar noch im vollen Laubkleide, werden vom Winde gezaust, der ihnen bald den bunten Blätterschmuck abschütteln wird. Hinter den Hügeln geht die Sonne unter, und bald wird tiefe Nacht über der Landschaft liegen, durch kein Himmelslicht freundlich erhellt, denn die schweren Nebel werden Sterne und Mond nicht hindurchscheinen lassen.

Der „Sturzacker bei Dresden" zeigt eine weiter fortgeschrittene Jahreszeit. Spuren von Schnee und Eis lagern bereits in den Ackerfurchen, die Bäume sind fast ganz ihrer Blätter beraubt, und Scharen von Krähen fliegen über das winterliche Feld. Aber trotz dieser Oede und winterlichen Starre liegt ein Hauch von Frische über dem Ganzen — man spürt förmlich die kalte reine Luft — der bei uns nicht solche Melancholie aufkommen läßt, wie der andere Sturzacker, sondern der deutlich der Hoffnung Raum läßt: nach des Winters Kälte und Starre bringt ein neuer Frühling neues Leben. Während in Friedrichs Bruchacker schwermütigste Stimmung herrscht und an Tod und Vergänglichkeit mahnt, drückt das andere Bild eine gewisse objektive

Konstatierung des Naturgeschehens aus: neben Frühling und Sommer muß es auch Herbst und Winter geben nach dem Naturgesetz der Erde, dem wir alle untertan sind.

Anstatt der paar verschwommenen Häuser auf Friedrichs Bild, die irgendwo liegen können, zeigen die Silhouetten dieser drei Türme deutlich an, daß wir uns vor Dresdens Toren befinden. Auch dies ist ein Moment, das für Carus als Urheber zeugt, der gern in seine Landschaften und Studien die weithin sichtbaren Wahrzeichen seines geliebten Elbflorenz hineinbringt, während Friedrich solch ein realistisches Motiv niemals in rein symbolhaften Gemälden verwendet. Vor allem aber scheint die Struktur und Verzweigung der Bäume ganz in Carus' Art zu sein. Diese weite Verästelung und runde wohlgeformte Kronenbildung ist der Friedrichschen Baumgestaltung fremd, der seine im Wuchs eigentümlich verkümmerten, oben gekappten Bäume (vgl. auch „Hünengrab am Strand“ und „Einsamer Baum“ Wolfradt) leise klagend aufragen läßt, und durch sie viel schärfere Akzente gibt, als es diese schöne etwas einförmige Baum-Gruppe vermag, die mehr Silhouettenwirkung hervorruft.

Neben diesen Bildern, die unter Friedrichs Namen in den Galerien hängen, die aber für Carus als Urheber in Anspruch genommen werden müssen, finden sich nun auch solche, die mit Carl Gustav Carus bezeichnet sind und in denen vieles gegen diese Bezeichnung einzuwenden ist.

Einmal ist hier der „Eichbaum im Schnee“ in der Berliner Nationalgalerie zu nennen. Das Bild steht Friedrich außerordentlich nahe; es ist aber auf keinen Fall von Carus. Denn auf Friedrichs Bildern kehrt derselbe Baum zu widerholten Malen wieder, auf dem „Klosterfriedhof im Schnee“ zu Berlin und bei dem Dresdener „Hünengrab im Schnee“ nur daß er das eine Mal rechts, das andere Mal auf der linken Seite steht. Dieser fragliche Eichbaum hat offenbar das gleiche Vorbild wie die Bäume auf den beiden genannten Bildern. Beim Vergleich stimmt der Aufbau der Zweige Ast für Ast; nur ist dieser Stamm bis zum Erdboden herab mit etwas wüsten unorganisch erscheinenden Gestrüpp bewachsen, während die Friedrichschen Bilder ihn unten glatt und unbelaubt zeigen. Als Entstehungszeit für die Friedrichschen Bilder muß man die Jahre um 1810 ansetzen. Carus lernt aber erst Friedrich 1818 kennen. So ist die Annahme ausgeschlossen, daß beide Maler gleichzeitig dieselbe Studie gemacht hätten, nach der Carus dann diesen Baum als Einzelbild gemacht hätte, während Friedrich sie für die Komposition jener Winterbilder verwandte.

Neben dieser einen Möglichkeit, die von vornherein ausscheidet, besteht nun noch die, daß Carus den Baum Friedrichs später kopiert und, nachdem er ihn etwas umgemodelt, zu einem selbständigen Bilde verwandt hätte. Diese Annahme ist aber ebenfalls zurückzuweisen, denn eine solche Abhängigkeit entspricht nicht der starken Individualität des Mannes, dem wir stets als einen Menschen von eigenen Ideen und Anschauungen begegnen.

Für die Urheberschaft kämen zwei Möglichkeiten in Betracht, von denen aber schließlich nur die zweite Gültigkeit behalten kann. Erstens: Friedrich hat das Bild selbst gemalt. Hierfür spricht das Motiv — jedoch nur teilweise — und die sorgfältige Malerei; dagegen aber: die Ausführung eines einzelnen Baumes in so großem Format und die Vernachlässigung der Landschaft zu Gunsten eines einzelnen Gegenstandes, der höchstens Objekt einer Studie sein kann. Ferner würde Friedrich den unteren Teil des Stammes immer frei von Astwerk gelassen haben. Auch das Abgeschlossene, Monotone des Hintergrundes ohne Durchblick liegt nicht in Friedrichs Absicht. Also hat m. E. die andere Möglichkeit: das Bild stammt zwar aus Friedrichs Atelier, ist aber von einem Schüler gemalt, der 1810 bei Friedrich lebte, die größere Wahrscheinlichkeit.

Dieser Schüler hat vielleicht dieselbe Studie zu dem Baum benutzt, vielleicht hat er die Eiche auch aus den fertigen Bildern kopiert und aus ihnen dem Einzelbaum einiges Beiwerk hinzugefügt, so daß jene etwas merkwürdig harte Komposition entstand. Er hat aus dem Klosterkirchhof den großen, eigentümlich geformten Stubben entnommen und hat aus dem Dresdener Hünengrab den blassen Hintergrund entlehnt; nur hat er ihn als dichte Waldmasse geformt, während er bei Friedrich zart, durchsichtig und fern erscheint. [1])

Zu den fraglichen Bildern gehört ferner der „Friedhof auf dem Oybin“ im Museum zu Leipzig. Das Bild ist zweifellos von Caspar David Friedrich. Einzelne Kleinigkeiten in der Behandlung, z. B. daß der Schnee etwas dichter erscheint als auf anderen Bildern des Meisters und daß die Felsengruppe, die rechts durch die Zweige sichtbar wird, ein wenig flau und nicht so zeichnerisch scharf erscheint, wie wir es von dem strengen Stil Friedrichs gewöhnt sind, sind zu geringfügige Gründe, als daß man ihretwegen an der Autorschaft zweifeln könnte. Die ganze Konstellation des Bildes ist so typisch für Friedrich, — erinnert so sehr an die vielen Winterbilder mit Tannengruppen, daß

[1]) Neuerdings ist ein Aufsatz von Paul Ortwin Rave erschienen: „Neuerwerbungen der Nationalgalerie“ im Kunstwanderer Juli 1925, der eine ähnliche Ansicht über das Bild äußert, wie sie hier vertreten wurde.

man das Gemälde für das Werk des Carus garnicht in Anspruch nehmen kann, unter dessen zahlreichen Bildern sich kein einziges findet, mit dem dieses hier irgendwelche gemeinsame Züge hätte. Um ins einzelne zu gehen, läßt sich zunächst die straffe feste steinhafte Struktur der Ruine anführen, die bei Carus zweifellos weicher ausgefallen wäre. Auch der Himmel, unter dessen Grau der dichten Schneewolken rötliche Untermalungen zu spüren sind, legt Zeugnis ab für Caspar David Friedrich. Vor allem aber die Art, wie die Tannen gemalt sind, ist charakteristisch für ihn. Immer wieder finden wir bei Nadelbäumen diese schwungvolle frische Srichführung, die mit breiten Pinsel ansetzt und dann dünner wird.

Auch der „Schiffbruch" der Berliner Nationalgalerie kann unmöglich für Carus in Anspruch genommen werden. Das Bild ist signiert und zeigt deutlich ein verschlungenes „F" und „C" und die Jahreszahl 1836. Abgesehen von diesem augenfälligen Merkmal spricht auch die Komposition nicht für Carus' Hand. Das flottgemalte Meer würde noch am ehesten mit seiner Malweise zusammengehen, aber der Hintergrund der durch den Sturm verschwommenen Gebirge ist in der Perspektive zu nahe gerückt, ein Fehler, der Carus kaum unterlaufen könnte. Die gut gezeichneten Personen, die als Staffage dienen, erscheinen hingegen zu flott und beweglich für Carus, dessen Figuren immer etwas schwerfällig sind. Die Art der Meer- und Wolkenbehandlung läßt am ehesten auf einen Maler der norwegischen Schule jener Zeit schließen. [1])

Aus allen diesen Ausführungen ist zu ersehen, daß, wenngleich in Carus' Bildern zu Beginn der Freundschaft mit Caspar David Friedrich, dem stärksten Maler jenes Dresdener Kreises, große Verwandschaft mit denen des Pommern zu spüren ist, man doch fast immer etwas Spezifisches finden kann, was für Carus spricht und durchaus nicht mit Friedrichscher Eigenart zu verwechseln ist. Carus ist nicht der unbegabte Schüler eines größeren Meisters, als welchen ihn viele immer noch sehen; sondern er ist durch seine Schule hindurchgegangen, hat sich eingefühlt in die Kunst des Lehrers, wie es selten einem Schüler gelang und ist schließlich zu Neuem, Eigenem gelangt, nachdem er die Epoche überwunden hatte, die seinem Werk doch so viele wundervolle Früchte gebracht hatte.

Die zwanziger Jahre bedeuten für die Entwicklung der Persönlichkeit Carus' die Jahre des Aufstiegs, des Reifens. Angebahnte Beziehungen werden erweitert. Außer der ärztlichen Tätigkeit in der gynäkologischen Klinik erhält der Vielbeschäftigte

---

[1]) Vergl. P. O. Rave: „Neuerwerbungen der National-Galerie", Kunstwanderer, Juli 1925.

bald eine weit um sich greifende Privatpraxis, die ihn durch viele glückliche Behandlungen geschätzt und berühmt macht, ja ihm sogar 1827 den Posten eines königlichen Leibarztes einträgt. Aerztliche und naturwissenschaftliche Bücher werden geschrieben und erleben mehrere Auflagen. Aber auch der Bereich der schönen Wissenschaften erweitert sich in dem vielseitigen Manne. Ein neues Interesse erwacht in ihm und läßt ihn, wenngleich auch nicht selbst ausübend, mit reger Anteilnahme dem ausgedehnten musikalischen Leben in Dresden, wohin viele berühmte Komponisten und Interpreten musikalischer Werke kamen, folgen. Er lernt nach und nach einen Kreis von Künstlern und Gelehrten kennen, mit denen er anregende Stunden verbringt. Mit Goethe, der den universell veranlagten und hochgebildeten Mann außerordentlich schätzt, tritt er in einen, bereits 1818 begonnenen, jetzt lebhafter werdenden Briefwechsel, der bis zum Tode des Dichters anhält.

Mit all diesen erweiterten Beschäftigungen Hand in Hand geht eine reiche künstlerische Tätigkeit. Es ist, als wüchsen mit der Masse der zu bewältigenden Arbeit die physischen und psychischen Kräfte des Unermüdlichen, der kein Ausruhen nötig hat, jede Arbeit zu jeder Zeit abbrechen kann, um sogleich eine neue zu beginnen, und der jederzeit vollkommen konzentriert, vollkommen bei der Sache ist.

Neben Bildern in der Art Friedrichs, voll Melancholie und Sehnsucht, die des Menschen Hoffen und Resignieren auf die Landschaft übertragen, wurden in jener Zeit, zum Teil aus Reminiszenzen an die 1819 stattgefundene Reise nach Rügen und an die 1820 ausgeführte Fahrt ins Riesengebirge, zum Teil auch frei erfundene Landschaften gemalt, die Gesehenes in der ihm eigenen Form verarbeiten und das Erdeleben mit einer solchen Kraft und Innerlichkeit wiederspiegelten, daß sie zu dem Besten zu rechnen sind, was die Zeit überhaupt hervorgebracht hat. Es sei hier vor allem die „Brandung bei Rügen“[1]) genannt, signiert und 1819 datiert, die in solcher Neuartigkeit und Eigentümlichkeit das Meer in seiner ewig gleichbleibenden und doch immer wieder sich verändernden Bewegung gibt, daß wir uns fast an Courbet erinnert fühlen. Aber wenn bei Courbets „Welle“ in der Hauptsache das Spritzende, Brausende des nassen Elements betont ist, so legt Carus mehr Gewicht auf die unermeßliche Weite des Meeres, die dem Menschen unbegrenzt erscheint und die ihm deshalb die Unendlichkeit des Weltalls am meisten und vor aller anderen Landschaft ins Bewußtsein führt.

Als anderes dieser realistischen, mit feinster Empfindung das Naturwesen reflektierenden Erdlebenbilder, das den aufgestellten Forderungen am nächsten gekommen ist, seien die „Drei

[1]) Dresden. Gemäldegalerie. Sammlung Lahmann.

Steine",[1]) erwähnt, eine Schilderung aus dem Riesengebirge, 1826 gemalt und signiert. Auf die Gattung des Gesteins ist hier aufs Genaueste eingegangen. Die Bildung der dünnen Wolken, charakteristisch für sonnige Sommertage auf den luftigen Höhen des Kammes, ist bis ins feinste beobachtet, und das Spiel der Schatten ist wundervoll zum Ausdruck gebracht. Der Beschauer atmet die reine durchsichtige Luft dort oben, und fühlt sich zugleich gehoben und befreit vom Alltag, mit dem Blick auf die blauenden Bergzüge in die Weite getragen, fühlt er sich Teil des unendlichen Seins.

Zwei kleine Bilder, mehr Studien, sind noch zu erwähnen eine „Ruine im Schnee" (im Kunsthandel) und das kleine Aquarell der Leipziger Graphischen Sammlung, einen Kirchhof im Schnee darstellend, mit einer Ruine, die vielleicht eine Umbildung der Ruine Eldena ist, die Carus mehrfach gemalt hat. Beide Bildchen zeugen trotz ihres melancholischen Inhalts von großer Frische der Darstellung und naturalistischer Auffassung, in dem Maße, in dem damals überhaupt Naturalismus möglich war. Sie weisen gleichzeitig im Thematischen Berührungspunkte mit Bildern auf, die mehr in der Art Friedrichs geschaffen sind.

Vor allem ist hier ein Nachtbild zu vermerken, das sich im Besitz des Herrn Johann Friedrich Lahmann befindet. Auf dunklen Steinen des Vordergrundes sitzend, schaut ein Mann ins Meer, das den ganzen Mittelgrund des Bildes einnimmt. Der Himmel ist bewölkt, die Stimmung ernst und düster. Das Bild ist von außerordentlicher Feinheit in der Durchführung der Zeichnung und in seinem Stimmungsgehalt. Es beweist, wie nahe der Künstler Caspar David Friedrich gekommen ist.

Ein „Hünengrab" der Sammlung Lahmann, eine „Mondnacht bei Rügen", in der Dresdener Galerie, die „Meeresküste im Mondschein" vom Jahr 1823 in der Kunsthalle zu Hamburg, und zwei Darstellungen der Ruine Eldena, eine in Weimar, eine bei Herrn Pastor Rietschel in Leipzig, halten sich nicht auf der gleichen Höhe mit den vorher erwähnten Stücken. Bei Carus' ungeheurer Produktivität ist es nicht verwunderlich, daß eine ganze Reihe schwächerer Stücke entstanden sind.

Besser ist die Darstellung des alten Loschwitzer Kirchhofs (jetzt in der Sekundo-Genitur-Bibliothek Dresden) gelungen — eins der vielen Kirchhofbilder im Mondlicht. Auch das kleine Bild des Gustav-Adolf-Steines bei Lützen (Sammlung Lahmann) mit seinem grünlich-grauen Vordergrund — am Himmel ist der aufgehende Mond sichtbar — zeigt wieder sehr feine und koloristisch zarte Farbübergänge.

[1]) Dresden. Gemäldegalerie. Sammlung Lahmann.

Das Jahr 1821 führt Carus zum Zweck wissenschaftlicher Forschungen auf einige Wochen nach Genua. Die Natur Italiens war aber zu neuartig, zu fremd für den Norddeutschen, so daß er in der kurzen Zeit seines Aufenthaltes nicht mit ihr in künstlerisch fruchtbringenden Kontakt kommen konnte. Erst von der Rückreise durch die Schweiz bringt er gestaltungsfähige Zeichnungen mit. Eine Partie aus dem Chamounixtale in Sepia befindet sich im Kunsthandel. Sie trägt die Unterschrift: „Trachtet am ersten nach dem Montblanc, so wird euch die Schweiz von selbst zufallen". Zwei ausgeführte Bilder, die nach der Reise entstanden sind, „Rigikulm" und eine „Erinnerung an Basel" sind leider verschollen. Auch die beiden Adler mit den Bergspitzen im Hintergrund scheinen auf Eindrücke jener Hochgebirgslandschaft zurückzugehen.

Es müssen hier einige Worte über die Arbeitsmethode Carus' gesagt werden. Die zahllosen Zeichnungen im Dresdener Kupferstichkabinett geben einen guten Einblick. Auf Reisen und Spaziergängen hält Carus zumeist in äußerst flüchtigen und eiligen Skizzen die Umrisse der ihn anziehenden Punkte fest; bisweilen schreibt er auch am Rand die Farben hinzu. Die eigentliche Arbeit wird dann im Atelier ausgeführt, wo dann aus dem Gedächtnis unter Zuhilfenahme der Studien entweder die geschaute Landschaft wiedergegeben wird oder Phantasie und seelische Einstellung die Landschaft freischaffend umdeuten. Erst in späteren Jahren hat Carus vor der Natur Oelstudien gemacht.

Neben den Erdlebenbildern, deren Entstehung auf unmittelbare Natureindrücke, zumeist bei Reisen, zurückzuführen ist — denn das Neue, bis dahin Unbekannte nimmt der Geist schärfer auf, als die ihn täglich umgebende Landschaft — finden sich in den zwanziger Jahren eine Reihe von Bildern, mehr allegorischen oder literarischen Charakters. Auch bei diesen mag ein Landschaftserlebnis oft das Primäre gewesen sein. Aber der überlegende Verstand, dem irgend welche Probleme zu lösen ungeheuer wichtig erscheint, verbindet nun eine solche Idee mit einer Landschaft. Denn Carus als Naturwissenschaftler und philosophischer Anhänger Schellings kann sich kein Ereignis ohne die umgebende Welt der Natur vorstellen. Außerdem versuchte er natürlich gemäß seiner Theorie der Erdlebenbildkunst den darzustellenden Gestalten aus Sage und Dichtung die von ihm geforderte Eingliederung in den Bereich des Naturgeschehens zu geben. Es ist zu untersuchen, wie weit ihm dieser Wille in der Ausführung gelungen ist.

Es handelt sich hier um folgende Bilder, „Faust und Wagner auf dem Spaziergang" (Besitz des Herrn Dr. Hirschland in Werden a. d. Ruhr) und „Faust im Walde" (Sammlung Lahmann), die „Heiligen drei Könige" (Berlin, Stadtschloß) und die „Musik" in Dresden — um nur ein paar Beispiele herauszu-

greifen. Bei ihnen allen sind die Personen nicht lediglich Staffage, d. h. man könnte sie nicht fortnehmen und ein paar andre an ihre Stelle setzen, sondern sie sind mit der Landschaft zusammen gedacht und konzipiert. Sie sind wohl in Betrachtung versunkene Rückenfiguren, vertreten aber dennoch einen eigenen Beruf und individuellen Zug, der sie dem Beschauer als die bestimmten Personen erscheinen läßt, die sie sein sollen.

Dies ist besonders deutlich bei den „Drei Weisen aus dem Morgenlande", einem Bild, das 1825 gemalt, ein Jahr darauf vom preußischen Kronprinzen angekauft wurde und sich auch heute noch im Berliner Stadtschloß befindet. Die Vermählung einer literarischen Idee mit der Landschaft ist hier vollkommen im Carusschen Sinne gelungen. Wir haben, wie beabsichtigt, trotz der Figuren den Eindruck eines Landschaftsbildes von zarter, echt romantischer Linienführung und schöner Farbenwirkung. Der Vordergrund ist in dunklem Grün und erdigen Tönen gegeben, die sich im Hintergrund mehr und mehr aufhellen. Der Himmel leuchtet in intensivem Hell-Blau. In der Mitte des Vordergrundes stehen die drei Weisen auf einem Hügel und schauen auf das Jordantal mit den dahinterliegenden Gebirgsketten hinab, zwischen denen die matten Umrisse einer Stadt sichtbar sind. Am Firmament über der Stadt leuchtet der Stern, dem sie nachziehen. Die Schwächen figürlicher Darstellung sind hier geschickt durch die weite Gewandung umgangen. Die beiden flankierenden Figuren sind recht frei dargestellt und gut gelungen. Der mittlere König dagegen ist ein wenig steif, und sein Kleid scheint eine etwas hölzerne Gestalt zu umschließen. Dennoch beeinträchtigen diese drei Gestalten die Landschaftsdarstellung nur in geringem Maße, und von seinen allegorisch-figürlichen Bildern gehört dieses Dreikönigsbild immerhin zu den am besten gelungenen. Wundervoll und ganz im Sinne seiner Forderungen ist das Erdeleben nachgefühlt. Der Vordergrund, steinig, und mit Kakteen und andren stacheligen Pflanzen bestanden, das schmale Flußbett im Tale, der wolkenlose Himmel, und die unbewaldeten kahlen Bergzüge im Hintergrund vermitteln ganz die Vorstellung, die man sich damals von der orientalischen Landschaft Palästinas machte. [1])

[1]) Von diesem Bilde, das 1826 der Erzieher des russischen Thronfolgers, Herr Joukoffsky, sah, sollte Carus eine Wiederholung machen, die für Petersburg bestimmt war. Nur sollte, anstatt der drei Könige, eine einzelne Jünglingsgestalt im Vordergrund stehen. Carus, zuerst mit dem Vorschlag nicht einverstanden, erwärmt sich allmählich für den Gedanken und führt den gewünschten Auftrag aus. Im Herbst 1827 ist das Gemälde fertig und erntet Beifall und begeisterten Dank. (S. „Lebenserinnerungen" II. S. 269.

In ähnlicher Weise gelungen sind die beiden Szenen aus „Faust“; besonders „Faust und Wagner auf dem Spaziergang“, signiert 1821. Hier sind die Rückenfiguren fast zur Staffage des schönen Landschaftsbildes geworden und bilden trotz ihrer Größe fast nur die Vermittlung des Dargestellten an den Beschauer. Geothe schreibt folgende Kritik in „Kunst und Altertum“ (Bd. 4, Heft 1). „Der Vordergrund, wo man die beiden Figuren und den unsern vorüberlaufenden Hund sieht, ist eine wenig bewachsene etwas kahle Höhe; im tieferen Mittelgrund liegt im Duft und bereits anfangender Dämmerung die Stadt, weiterhin erheben sich ferne und fernere Berge im Schimmer der Abendröte. Die Luft, warm, glühend, treibt einzelne bunte Wölkchen, über denen mit noch mattem Licht der Mond steht.

Dämmerung darzustellen ist allemal eine der schwersten Aufgaben für den Landschaftsmaler; um so mehr ist es zu verwundern, wie es einem zwar hochbegabten, doch der Kunst nicht einzig und ausschließlich obliegendem Menschen so befriedigend gelingen konnte. Das Ganze tut eine sanfte angenehme Wirkung. Die Farbtöne der verschiedenen Gründe sind warm, harmonisch der Natur nachgebildet; die Luft verdient vorzüglich großes Lob, indem der rote Dunst der Berge sehr schön und angenehm in dem goldenen Schein, den die schon verschwundene Sonne am Horizont verbreitet, und dieser allmählich im Himmelsblau erstirbt“.

Um dieselbe Zeit entstanden ist wahrscheinlich auch das Bild „Faust im Walde“. Ueber Steine und abgestürzte Baumstämme einer wilden Gebirgsgegend steigt Faust, dem Beschauer halb rückwärts abgewendet, langsam empor. Seine Gestalt ist ein wenig zu groß im Verhältnis zur Bildform. Aber die ihn umgebende Natur gibt die Goetheschen Gedanken jener Stelle wieder und führt über das Illustrative, das zumeist ein Untergeordnetes ist, hinaus zur vollwertigen, zur Landschaftskunst.

Zu jener Zeit gewann die Musik immer mehr Einfluß auf das Gemüt des Carus. Er konnte sich ihrem Zauber nicht mehr entziehen, und sobald eine Oper oder ein Konzert von erlesenen Kräften in Dresden gegeben wurde, versäumte er es nie, sie kennen zu lernen. „Eigentümlich wirkte übrigens bei mir das Musikalische auf die Malerei zurück“ schreibt er 1823, „und so wenig ich jemals dem sogenannten Malerischen der Musik Geschmack habe abgewinnen können, so ist mir dagegen doch immer ein gewisses musikalisches Gefühl unerläßlich gewesen, wenn ein landschaftliches Werk mich wahrhaft und nachhaltig anziehen sollte“.[1])

[1]) Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten II, S. 200: „Ich gedenke noch eines Bildes (es ist später nach Petersburg gekommen und bewegte dort den Erzieher und Dichter des Thronfolgers, Joukoffsky so sehr, daß er eine Kopie davon entnehmen

Aus diesen Zusammenklang von malerischen und musikalischen Akkorden ist dann 1825 als Replik des nach Petersburg gegangenen Gemäldes das kleine Bild „Musik“ genannt, in der Dresdener Galerie entstanden. Aber die Eingebung ist nicht mehr so unmittelbar wie auf dem ersten Entwurf, und die Abwendung von dem mehr Landschaftlichen ist nicht als glücklich zu bezeichnen. Anstatt des Ausblicks über die Kirchtürme hinweg aufs Meer, wird hier die Blickrichtung von der im Dunst liegenden Silhouette des Domes gehemmt. Anstatt des leeren Sessels mit dem darüber gebreiteten Gewand, schwebt hier ein etwas irdisch-materieller Engel herein und greift mit der Rechten in die Saiten der Harfe. Die Säulenbündel, die scheinbar das Dach der gotischen Halle tragen, wirken etwas klebrig. Das Mondlicht erscheint nicht durchsichtig genug, sondern schwer und stofflich. Die Sterne als goldne Doppelkreuzchen muten reichlich naiv an. Vollkommen verfehlt aber ist die Gestalt des Engels, der, irdisch breit, nicht viel von der himmlischen Sphäre vermitteln kann, aus der er angeblich stammt und zu der seine linke Hand etwas linkisch emporweist.

Das Bild soll, wie Carus von der ersten Petersburger Fassung sagt, ihm selbst Rechenschaft ablegen über das Verwandte der malerischen und musikalischen Elemente. Seinem regen Geiste erschienen immer wieder Probleme, die er künstlerisch lösen zu müssen glaubte. Aber seine Begabung, die auf dem Gebiete landschaftlicher Darstellung wundervolle Früchte hervorzubringen befähigt war, war nicht so vielseitig, daß sie auch die Menschen- nud Tierdarstellung künstlerisch handhaben konnte. Seine Versuche auf diesen Gebieten sind zumeist nur Versuche geblieben.

Aber auch in den Bildern, in denen die menschlichen Gestalten über solche allegorische Bedeutung oder eine bestimmte Individualität hinaus nur ein Mitklingen der Töne, die das Erdeleben anschlägt, sein sollen, ist oft die Wirkung, die die zarten Linien der Landschaft ausüben, durch die menschliche Ge-

ließ) worin ich versucht hatte, diese Beziehung zur Musik selbst symbolisch auszudrücken. Es stellte beginnende Nacht dar, man sah eine gotische, offene Halle, weinumrankt, und mit der Aussicht über Münstertürme nach dem Meere; im Vordergrunde stand ein Sessel, leer, aber noch mit einem golddurchwirkten, dunkelblauen Gewande bedeckt, daran lehnte eine Harfe, und hinter ihren Saiten, ja durch diese hindurch sah man den Mond über dem Meereshorizont sich erheben. Ich hatte das Bild mit großer Sorgfalt behandelt, und die Wirkung war immerhin bedeutend genug zu nennen. Kurz aus allen diesem wird man erkennen, wie so vielfältig, was mich irgend geistig tief in Anspruch nahm, auch künstlerisch eine Offenbarung im Aeußeren sich erzwang und vor der Erreichung des Zieles mir keine Ruhe ließ.“

stalt, sofern diese stärker betont ist, gestört oder zum mindesten beeinträchtigt. Es sei zunächst auf die „Frau auf dem Söller“ (Dresdener Galerie) verwiesen. In wundervoll zarten Tönen sind die in der Ferne verblauenden Bergzüge gegeben und der wolkenlose klare Himmel in den matten Farben der späten Nachmittagsstunden eines sommerlichen Tages. Den Vordergrund nimmt ein breiter Altan ein, auf dessen beiden Seiten ein paar Holundersträucher aus dem tiefer gelegenen Burggarten emporragen, um zwischen sich gleichsam die Landschaft des Hintergrundes einzurahmen. Rechts ist ein Stück des oberen Burggeschosses sichtbar. Auf dem Söller sitzt eine schwarzgekleidete Frau; den linken Arm auf die Brüstung legend, schaut sie in die Ferne. Die Komposition ist außerordentlich geschickt angeordnet. Auch die dunkle Frau ist mit großer Feinheit empfunden, wie sie so ruhig und still in die Landschaft blickt und ganz eingebettet ist in den Frieden des schönen Sommertages; wie sie in ruhiger Haltung auf dem kleinen Sessel sitzt und wie ihr Kopf mit feingezeichneter Nackenlinie halbseitwärts gesehen ist. Aber dennoch trotz all dieser Feinheiten—denn die Gestalt der Frau ist abgesehen von der etwas hölzernen Armhaltung der Rechten als gelungen zu bezeichnen — fühlen wir uns mit der Frau nicht in solchem Kontakt wie etwa bei Friedrichschen Figuren. Sie ist ein wenig zu groß und zu sehr in den Mittelpunkt gerückt und stört uns ein wenig in der Betrachtung des Landschaftsbildes. das sie uns doch gerade näher bringen sollte. Die vollkommene Einordnung der menschlichen Gestalt in den gegebenen Räumen des Landschaftlichen ist Carus eben nicht in allen Fällen geglückt.

Das zeigt auch der „Pilger im Felsental“, ein Bild das die Nationalgalerie in Berlin kürzlich erworben hat, vielleicht dasselbe, das im Jahre 1832 Carl Förster von Carus zum Geschenk erhielt. (Siehe L. Förster: Skizzen aus dem Leben und der Zeit Carl Försters S. 398). Es stellt ein Tal dar, von einem Bächlein durchflossen und von hohen Felsen eingeengt. Breit im Vordergrund und reichlich groß ist die Gestalt eines Pilgers gegeben, der in die Ferne schreitet, aus der ein Stern ihm vorleuchtet. Romantische Stimmung und Kraft der Darstellung gehen hier nicht Hand in Hand. Die Figur des Wanderers ist zu groß, die Felsen sind zu weichlich, als daß nicht der Stimmungsgehalt und die Gesamtwirkung darunter leiden müßten; sogar die Komposition im ganzen ist gestört.

Aber ein Meisterwerk unter diesen mit großen Rückenfiguren belebten Landschaftsbildern findet sich in dem schon besprochenen „Mann an der Klostermauer“. Hier hat der Künstler die Einordnung des Menschen in die Welt — gemäß seiner Theorie — im vollendeten Maße vollbracht.

Als Abschluß jener reichsten Zeit bildschöpferischer Tätigkeit in Carus' Leben sind die Bilder anzusehen, die nach der großen italienischen Reise 1828 entstanden sind. Während der Reise selbst, die er als Begleiter des Prinzen Friedrich, kurze Zeit nach seiner Ernennung zum Hofarzt machte, hat Carus die ihn als Maler interessierenden Punkte des Landes nur in kurzen Bleistiftskizzen festgehalten. Mit Hilfe seiner Phantasie hat er diese knappen Skizzen, die kaum einen künstlerischen Wert besitzen, sondern mehr einen Anhaltspunkt für sein Gedächtnis bildeten, später in Dresden zu Bildern umgewandelt. Der Aufenthalt in Italien hat in Carus' Stil keine eigentliche Wandlung oder irgendwelche Beeinflussung von Bedeutung gebracht. Er währte nur vier Monate, und diese Zeit war ausgefüllt mit Beschäftigungen mannigfacher Art. Dazu wurde er, als Arzt zwar weniger, dafür aber umsomehr durch die gesellschaftlichen Pflichten am Hofe der verschiedenen Fürsten, denen der Prinz seinen Besuch abstattete, in Anspruch genommen. So konnte er nur gelegentlich einige Stunden mit künstlerischen Studien verbringen, wobei zumeist jene anspruchslosen Bleistiftskizzen entstanden sind, von denen das Kupferstichkabinett in Dresden eine große Anzahl besitzt. Seltener sind die vor der Natur gemalten kleinen Farbstudien. Zwei der reizvollsten sind in der Sammlung Lahmann, ein Blick auf den Golf von Neapel mit dem zweigipfligen Vesuv dahinter, und das Kastell del Ovo. Mit glattem Pinselstrich ist vor allem das Kastell an einem warmdunstigen Sommertag in matten Tönen sehr fein wiedergegeben.

Die ausgeführten Bilder zeigen dann wieder die zeichnerische Schärfe der Biedermeiermalerei, die sie so oft bei den Malern jener Zeit von den weicher vorgetragenen Farbstudien unterscheidet. Aus dem Jahr 1829 ist ein datiertes und signiertes Bild des Golfes von Neapel, das in die Reihe realistischer Naturschilderungen gehört, in denen Carus' Talent seiner Begabung nach die besten Leistungen hervorzubringen imstande war. [1]) Zwei kleine Bilder im Berliner Stadtschloß, ein Durchblick durch ein Domfenster nach dem Palazzo Vecchio in Florenz und ein Durchblick durch ein Fenster des Campanile von Pisa auf die Domkuppel, letzteres signiert und datiert 1832, sind nicht ohne Reiz, wenn auch die Architektur, namentlich auf dem Florentiner Bilde jenen Mangel an tektonischer Struktur zeigt, dem wir bei Carus öfter begegnen.

Das Bild „Peterskirche in Rom", das in zwei Repliken gemalt wurde (Lebenserinnerungen ect. II. S. 334), die beide ver-

---

[1]) In unbekanntem Privatbesitz. Zum Studium lag nur die Fotografie vor.

schollen sind, sowie das „Kolosseum in Rom“ der Dresdener Galerie (Sammlung Lahmann), gehören weiterhin zu den Früchten der italienischen Reise. Ferner muß das im Kunsthandel befindliche Bild „Beatrice erscheint Dante“ auch in seiner Entstehung in die Zeit um 1830 angesetzt werden. Carus hat sich zwar schon im Anfang der zwanziger Jahre mit Dante beschäftigt und auch damals eine Reihe von Bildern nach der „Göttlichen Komödie“ teils geplant, teils ausgeführt. (S. Lebenserinnerungen etc. I. 170 und II. 255/56). Aber die Wiedergabe des Florentiner Domes scheint doch erst dem unmittelbaren Erlebnis dieses herrlichen Bauwerkes zuzuschreiben zu sein. Auch geht der Stil mit dem der beiden kleinen Architekturbilder des Berliner Schlosses in etwa zusammen. Im großen und ganzen gehört dieses Bild zu den schwächsten des Carus; interessant ist es nur des starken nazarenischen Einschlags wegen. Die Figuren sind durchaus mißlungen, und die Farbgebung, besonders bei der rosa gekleideten Beatrice, die sich von einem hellblauen Himmel abhebt, wirkt süßlich, fast kitschig. Gerade in der Farbe kommt Carus übrigens auch sonst gelegentlich, zumal bei ähnlichen Bildern, der Grenze zum Süßlich-Sentimentalen bedenklich nahe.

Hält man daneben das Bild „Treviso im Mondschein“ (Slg. Lahmann Dresden), so erscheint es kaum glaublich, daß beides Gemälde desselben Meisters sind. Treviso im Mondschein, ein Blick auf Dächer, Kampanile und Baptisterium ist in frischester Realistik gegeben. Das romantische Mondlicht, das in größter Helligkeit auf den beiden Dächern des Vordergrundes liegt und aus dem schönen wolkenbedeckten Nachthimmel, der an Dahl erinnert, milde herabgließt, im Zusammenhang mit den sauber gemalten, realistisch gesehenen Dächern und Kirchenteilen der Stadt gibt eine selten so gut gelungene Synthese der beiden Richtungen, in denen Carus' Kunst sich bewegt: der stimmungsromantischen und der realistischen.

Im Laufe der dreißiger Jahre tritt eine deutliche Aenderung im Schaffen Carl Gustav Carus' ein. Die Zahl der ausgeführten Bilder, die in dem vorangehenden Jahrzehnt eine so überaus große gewesen, wird geringer. Dafür bedeutet aber die Zeit von 1833 bis etwa 1846 einen Höhepunkt seiner Malerei; es sind in dieser Zeit viele Werke entstanden, die neben einigen realistischen Schilderungen der zwanziger Jahre zu den reifsten und besten Werken des Carus gehören.

Anlaß der quantitativen Verminderung seiner Gemälde ist wohl der Umstand, daß Hof und gesellschaftliches Leben größere Ansprüche an Carus machten.

An die Stelle der geringeren Anzahl ausgeführter Gemälde tritt von diesem Jahrzehnt an ein Neues: die vor der Natur gemachte Oelskizze.

Zum ersten Male begegneten wir der neuen Methode in den beiden kleineren Farbstudien in Neapel. Aus den folgenden Jahren, ja fast bis gegen Ende seines Lebens hin, haben sich Hunderte solcher Skizzen erhalten, die teilweise recht anspruchslos und nur flüchtige Versuche sind, was bei der großen Zahl nicht verwunderlich sein dürfte, zumeist aber eine außerordentliche Frische aufzeigen, die uns heute um so mehr anspricht als viele der ausgeführten Gemälde, weil wir in ihrer Tupfigkeit und Abweichung von der starren gezeichneten Linie einen ersten, wenn auch noch sehr schwachen Anlauf zum Impressionismus sehen, der ja den Farbstudien aller Maler jener Zeit eignet.

Um den Abstand dieser Skizzen gegenüber den vorangehenden Werken deutlich zu machen, seien sie bei der nachfolgenden Behandlung von Carus' Bildern den Gemälden vorangestellt.

Zunächst noch einige biographische Notizen: Carus' Amt als Hofarzt, das er 1827 angetreten hatte, sowie die damit verbundene pekuniäre Verbesserung bedingten in den folgenden Jahrzehnten einen immer weiter um sich greifenden gesellschaftlichen Verkehr. Die vielseitigen Interessen des wohlangesehenen, fast berühmten Mannes machten sein Haus zu einem der wissenschaftlichen und künstlerischen Mittelpunkte der auf beiden Gebieten so hervorragenden Hauptstadt Dresden, während er nach wie vor mit vielen außerhalb lebenden Gelehrten und Künstlern in regem Briefwechsel stand. Alexander v. Humboldt versuchte ihn des öfteren nach Preußen, an den Hof Friedrich Wilhelms IV. zu ziehen. Aber Carus, der in Dresden von Anbeginn feste Wurzeln geschlagen hatte, lehnte die Anerbieten ab und blieb bis zu seinem Tode in der schönen Elbstadt. Große Reisen ins Ausland trugen in jenen Jahren, die Carus auf der vollen Höhe seines ausgedehnten Schaffens sahen, dazu bei, ihm die Zusammenhänge der westlichen Kulturen vor seinen eigenen Augen zu veranschaulichen

und darüber Betrachtungen anzuknüpfen, die in seinen Reiseschilderungen ihren Niederschlag fanden. Das Jahr 1835 führte ihn durch die Rheinlande nach Paris. 1841 war er als behandelnder Arzt einer toskanischen Prinzessin in Florenz, und 1844 begleitete er den sächsischen König nach England und Schottland.

Unter den in Dresden lebenden Künstlern kommt Carus im Laufe der dreißiger Jahre hauptsächlich mit Tieck in ein freundschaftliches Verhältnis. Schon 1821 hatte er ihn kennen gelernt; er fühlte sich sogleich von ihm angezogen, besonders „durch die hellen Augen in dem geistvollen Gesicht". Aber 1826 schreibt er von Tieck: „Ein gewisses Negatives, Ironisches, auch wohl Krankhaftes, Anti-Goethesches konnte mir, dem die durchaus positive klar verständliche Art des letzteren im Blute lag, nie ganz und gar homogen sein, und so blieben immer Gegenden übrig, in denen wir uns nie verstanden". (Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten II. 256 57). Trotzdem gab es zwischen den beiden Männern noch genügend Anziehungspunkte, und zu Tiecks 60. Geburtstag 1833 schenkt Carus ihm ein Bild, „gemalt nach der um die Weihnachtszeit gesehenen, wunderbar schönen Konstellation dreier Planeten mit dem Neumonde"; ein Bild, das leider nicht auffindbar (verschollen) war. In dem letzten, bis jetzt unveröffentlichten 5. Bande seiner Lebenserinnerungen publiziert Carus zwei Briefe Tiecks an ihre gemeinsame Freundin, die geistvolle Frau von Lüttichau, die die aufs höchste empfindsame Natur des Dichters kennzeichnen.

Nachdem sich der Kreis von Malern, die sich hauptsächlich in den zwanziger Jahren um Friedrich und Carus gesammelt hatten, allmählich aufgelöst hatte, erfuhr Dresden eine neue Bereicherung durch die beiden der Düsseldorfer Schule angehörigen Künstler, Hübner und Bendemann, die 1839 als Professoren an die Akademie berufen wurden. Beide Künstler verkehren viel in Carus' Haus, ebenso der Bildhauer Rietschel, der später sein Schwiegersohn wurde. In seinen Lebenserinnerungen erwähnt Carus, daß ihm Bendemanns „Klage der Juden" großen Eindruck, gemacht habe, ebenso das Fresko „die Künste, versammelt um den Springquell der Poesie". Von Hübners Hand besitzen wir ein Portrait Carus' das er in den vierziger Jahren gemalt hat. Einflüsse auf seine Malerei haben sich aus diesen Beziehungen nicht ergeben, da Carus' Landschaftskunst der Düsseldorfer Malerei im großen und ganzen fremd gegenüber stand. Ja 1839 klagt er einmal, daß die romantische Kunst der ersten Jahrzehnte durch die neue von Düsseldorf ausgehende Richtung verdrängt sei, daß selbst ein Bild von Friedrich in der Ausstellung schon ganz altertümlich gewirkt habe.

Im Frühjahr 1832 stirbt Goethe. Carus, tief ergriffen von dem Tod des Einzigen, Allgewaltigen, will in irgendeiner Weise seiner Trauer Ausdruck verleihen, um sich dadurch gleichsam den Schmerz von der Seele zu schaffen und ihn in eine stille Wehmut umzuwandeln. Er schreibt in seinem Tagebuch: „Da ich nämlich außerstande war, dem Dichter das Monument zu errichten, dessen er würdig war, so hatte ich versuchen wollen, ein solches zu malen. Man sah da also im klaren Sommermondschein in ein wunderbares Felsental hinein, wo auf großer, von Klippen umragter Platte ein dunkler Sorkophag sich erhob, dessen Mitte eine hohe metallene Harfe zierte, zu deren beiden Seiten Bilder von betenden Engeln knieten, von Nebelsilberduft umzogen und von schlanken Tannen überwachsen. Das ganze Bild trug den Ausdruck von Stille, Einsamkeit und Klarheit. Eine eigene Begeisterung wehte in dem Ganzen, und es verfehlte nicht seinen Eindruck auf viele, die es betrachteten".

Wir vermögen heute nicht mehr die Begeisterung vor einem solchen Bild verstiegener Gefühlsromantik zu verstehen, wie sie jene Zeit offenbar empfand, denn auch bei Tieck „war sofort eine tiefere Bewegung unverkennbar", als er das Gemälde erblickte. Uns, die wir nicht Kinder jener gefühlvollen Zeit sind, bauen die großen Schwächen gerade dieses Bildes Schranken zu gleicher Mitempfindsamkeit auf. Wir sehen wohl die Absicht, und auch das zugrunde liegende Gefühl in diesem Bilde, aber dieser Ausfluß einer sentimentalen Stimmung ist nicht das starke künstlerische Gefühl, das ein solches Thema bewältigen könnte. So behält das ganze doch einen theaterkulissenhaft wirkenden Aufbau.

Im Jahre 1818 hatte Carus ein Exemplar seines „Lehrbuches der vergleichenden Anatomie" an Goethe gesandt, dem er „schon in Jünglingsjahren die lebhafte Anregung verdankte, dessen tiefes Naturgefühl ihn aus seinen Gedichten und seinem „Faust" begeisternd angeweht hatte, und in dessen Bestrebungen, die Metamorphose der Pflanzen zu durchdringen und das Geheimnis mancher Skelettbildungen zu entziffern, ihm die in der Wissenschaft seitdem mit Riesenschritten weiter gediehene genetische Methode zuerst schöner und deutlicher erschienen war," (Carus: Goethe, zu dessen näherem Verständnis). Goethe antwortete dem jungen Arzt und Naturforscher mit einem anerkennenden Briefe. Von da an ging das Geben und Nehmen zwischen dem großen Genie und dem talentvollen Mann Jahr um Jahr weiter bis zu Goethes Tode. Carus sandte ihm seine Aufsätze und Bücher, und auch mehrere seiner Bilder schickte er nach Weimar, die dort ausgestellt wurden und zu denen Geothe in „Kunst und Altertum" anerkennende Worte schrieb. Zwei Bilder, einen „Tannenwald", das „Brockenhaus" schenkte er 1820, ein drittes, die „Ruine

Eldena" 1823 an Goethe. Sie sind noch heute im Goethe-Nationalmuseum zu finden. Zu Riemer äußerte Goethe einmal über das Bild der Ruine Eldena „es drücke dem bewundernden Blicke die ganze Romantik aus" (Biedermann, „Goethe in Dresden" S. 78). So war Carus der eigentliche Vermittler der romantischen Landschaftskunst an den Weimarer Kreis, und Goethe, der im Anfang der neuen Bewegung etwas skeptisch gegenüber gestanden hatte, wurde bald von der inneren Wahrheit und historischen Notwendigkeit der Entwicklung in dieser Richtung überzeugt, die er selbst theoretisch geahnt und auch dargestellt hatte. Denn immer wieder gilt sein Bestreben, das Gesetzmäßige in Natur und Kunst und das innere Verhältnis beider zueinander nachzuweisen. Diesen Goetheschen Ideengang nimmt nun Carus seinerseits, wohl unbewußt beeinflußt, in den „Briefen über Landschaftsmalerei" auf und führt ihn inbezug auf die Landschaftskunst durch. Das Buch findet Goethes vollste Anerkennung. Er schreibt in dem Briefe vom 20. IV. 1822: „Die so wohl gedachten als schön geschriebenen Briefe über Landschaftsmalerei sollten Sie dem Publikum nicht vorenthalten; sie werden gewiß ihre Wirkung nicht verfehlen, und für die mannigfaltigen Anklänge der Natur das Auge der Künstler und Liebhaber glücklich aufschließen".

Im Jahr 1821 suchte Carus auf seiner Durchreise durch Weimar gelegentlich seiner Fahrt nach Genua Goethe auf. Es war das einzige Mal, daß er dem Dichter persönlich gegenüber gestanden hat. Nach anregenden Gesprächen, zumeist naturwissenschaftlicher Art, spricht Goethe über Carus' Bilder und erzählt, „wie ihm das „Brockenhaus" längere Zeit rätselhaft geblieben sei, und wie diese Dinge überhaupt wohl in Ehren gehalten würden".

Wie einerseits Carus für Goethe und den Kreis in Weimar der Vertreter der reinen Landschaftskunst war, sowohl als Theoretiker durch seine „Briefe über Landschaftsmalerei", als auch durch seine Bilder, so trug er andererseits nach des Dichters Tode wesentlich zur Würdigung Goethes und zur Ausbreitung seiner Werke in dem von Dresden aus über ganz Deutschland wirkenden Kreise seiner literarischen Freunde und Bekannten bei. Einige Schriften legen davon Zeugnis ab: „Briefe über Goethes Faust" vom Jahr 1835; „Goethe, zu dessen näheren Verständnis", 1843; und „Goethe, seine Bedeutung für diese und die künftige Zeit", eine Festrede, gehalten am 28 .August 1849 zu Dresden. Ja, Carus war einer der ersten Förderer des Goethe-Heroenkultus; und nicht mit Unrecht sagt Carl Förster von ihm: „Der Freund hat in seinem Hause wie in seinem Herzen zwei Kapellen, die eine für Goethe, die andere für Mozart".

Es ist hier nicht der Ort, näher auf diese Dinge einzugehen. Was uns vielmehr interessiert, ist die Frage, wie weit Carus als Maler durch Goethe beeinflußt ist, und was er als Maler diesem Einfluß zu verdanken hatte. Ferner muß Goethes Urteil über Carus' Bilder als das Urteil der hervorragensten Persönlichkeit jener Zeit in allen künstlerischen Fragen uns auch heute bis zu einem gewissen Grade als maßgebend erscheinen und deshalb kurz aufgezeigt werden.

Neben kurzen Aeußerungen zu Riemer und Meyer [1]) über die Gemälde des Carus sind für die Beurteilung der Bilder die Kritiken in „Kunst und Altertum" von besonderer Bedeutung. Eine ist bereits bei dem Bilde „Faust und Wagner" zitiert worden. In „Kunst und Altertum" IV, Heft 1 bespricht Goethe außer dem oben erwähnten Bilde noch einen sogenannten „Mondenschein" und eine „Waldpartie". Nach kurzer Beschreibung der Bilder lautet sein Urteil: „Alles ist sorgfältig, der Charakter der verschiedenen Bäume treu aufgefaßt und dargestellt" und „auch dieses Bildchen ist durch sanfte Harmonie und angenehme malerische Wirkung sehr anziehend". Das „Innere des Hofraumes einer ländlichen Wohnung", ein Bild, das mit den genannten gleichzeitig nach Weimar im Frühjahr 1822 gesandt worden war, erhält im selben Heft folgende Kritik: „Man sieht durch die offene Tür des Hofraumes; die Mauer über und neben der Türe ist reich berankt, und im Hof dem Beschauer näher ist allerlei Gerät dargestellt. Klare kräftige Schatten, lebhafte Farben und glänzende Lichter mögen dieses Bild empfehlen; der markige Pinsel und kecke Behandlung sind ebenfalls löbliche und Herrn Carus zur Ehre gereichende Eigenschaften desselben".

Im Briefe vom 1. Januar 1824 bestätigt Goethe die gute Ankunft einiger weiterer Bilder von Carus in Weimar und nennt sie „wahrhaft liebenswürdige tiefgefühlte Kunstwerke". Im Oktober desselben Jahres sendet er sie zurück und schreibt am 2. Oktober an Carus: „Ich hielt Ihre Bilder bei mir aufgestellt, wo sie zu mancher angenehm=geselligen Unterhaltung dienten. Nun ergriff ich bei unserer letzten Ausstellung die Gelegenheit, sie in ein günstiges Licht zu setzen, wo sie dann auch vom Hof und Publikum mit Anteil betrachtet wurden". Es handelt sich hierbei um die im November 1823 an Goethe gesandten „Votivtafeln seiner künstlerischen Bestrebungen", wie Carus sich auszudrücken beliebt, Bilder, die er eigentlich dem Museum in Weimar stiften wollte, die aber durch ein Versehen Goethes nach Dresden zurückgingen. „Es war nämlich meine Absicht", schreibt Carus, „darin eine Art von Entwicklungsgeschichte dieser Kunstübung,

[1]) Brief Goethes vom 11. Juli 1820 an Meyer.

wie sie sich von selbst unter widerstreitenden Verhältnissen hervorgetan hat, darzulegen, und es sind Arbeiten aus den Jahren 1816, 1818, 1819, 1820, 1822 gewählt".

1. 1816. 39 Zoll hoch, 27 Zoll breit. Nach dem Anfange des 3. Gesanges von Dantes Hölle.
2. 1818. Gleiche Größe. Eine Phantasie. Zwei Adler auf Felsen, dahinter Burgruine und Waldgebirge mit gewitterhaftem Himmel.
3. 1819. 28 Zoll hoch, 21 Zoll breit. Eine Erinnerung an das Sandsteingebirge der Sächsischen Schweiz.
4. 1820. 57 Zoll breit, 39 Zoll hoch. Geognostische Landschaft. Es ist die getreue Darstellung einer Basaltgruppe aus der Zittauer Gegend, wo bekanntlich sehr ausgebreitete Basaltbildungen vorkommen. Sie war im Spätsommer bei von dünnem Hochgewölk verschleiertem Sonnenlicht in Nachmittagsstunden gezeichnet.
5. 1822. Halbrund. 21 Zoll hoch, 17 Zoll breit. Frei behandelte Reminiszenz an die sogenannte Pfalz um den Dom zu Basel. Mondlicht.

Hören wir nun Goethes Urteil über diese leider ebenfalls nicht auffindbaren Bilder.[1]) In „Kunst und Altertum" V, Heft 2 widmet er ihnen einige Seiten und äußert nach Beschreibung des Bildinhaltes seine Ansichten über Art und Form der Darstellung, wobei er den Gemälden nicht eine so uneingeschränkte Anerkennung zuteil werden läßt wie denen vom Jahre 1822. Die Anordnung des Bildes „Eingang zur Hölle nach Dante" nennt er „befriedigend"; fragt aber sodann, „ob mehrere Schlagschatten und größere ruhigere Massen von Helldunkel nicht seiner Absicht angemessen und für die malerische Wirkung des Ganzen günstiger gewesen wären?".

Die Partie im Sandsteingebirge „hat als Bild viel Anmutiges, Mannigfaltiges und fröhliche Tinten", schreibt Goethe weiter. „Wäre die Luft ruhiger gehalten, das Licht nach Kunsterfordernissen verteilt und der Vordergrund reicher, so würden sicherlich die Verdienste des Werkes allgemeiner anerkannt. Zwei klar und kräftig gemalte Staffagefiguren scheinen im Verhältnis zum Ganzen etwas groß ausgefallen zu sein".

Am meisten Anerkennung findet der „Basaltberg", ein Bild reinen Naturlebens, auch aus Goethe Munde: „Das Gestein und dessen eigentümlicher Charakter ist vortrefflich mit lobenswürdiger Wahrheit dargestellt, so in Hinsicht auf Gestalt

---

[1]) Das vorher erwähnte Bild „Adler auf Felsen mit Hochgebirge im Hintergrund" ist vielleicht eine Replik des 1818 gemalten, doch dürfte es nicht vor der Schweizer Reise 1821 gemalt sein.

wie auf Behandlung und Farbe. Das gleiche läßt sich von der Grünung zwischen den Gruppen von Basaltsäulen sagen. Die Luft ist ebenfalls wohl geraten. Zu keiner anderen Erinnerung gibt dieses Bild Veranlassung als nur, daß die Beleuchtung in demselben nicht auffallend genug erscheint. Dieses rührt aber hauptsächlich daher, weil, den malerischen Zweck wenig begünstigend, das von Wolken umschleierte Himmelslicht beinah in der Mitte angebracht ist".

Schließlich äußert sich Goethe über die „Pfalz um den Dom von Basel", die gotische Kirche in Bäumen, daß dem Künstler die kühle ruhige Stille einer Mondnacht auszudrücken wohl gelungen wäre. Allein „mehr Abwechslung von Hell und Dunkel im unteren Teile des Bildes würde wohltätig für die malerische Wirkung gewesen sein".

Alles in allem scheint es sich bei den besprochenen Werken um gute Durchschnittsbilder der frühen Epoche zu handeln, unter denen die landschaftlichen Szenen ohne Figürliches auch Goethe am meisten ansprachen, mit Ausnahme des „Faust und Wagner auf dem Spaziergang", das gleicherweise Goethes vollste Bejahung fand.

Dies letztere gehört dem Inhalt nach zu einer Reihe von Gemälden, die Goethesche Personen und ihre Erlebnisse in freier Form aus romantischer Einstellung illustrieren. Von „Faust im Walde" war bereits die Rede, ebenso von dem „Goethedenkmal". In der Hamburger Kunsthalle findet sich außer diesem „Goethedenkmal" noch ein Bild, durch Goethes Gedicht, „Der Erlkönig" inspiriert. Es dürfte ungefähr um die gleiche Zeit — um 1832 — entstanden sein, als Carus' lebhafte Gedanken sich malerisch mit Goethe auseinandersetzen wollten. Aber auch dieses Bild ist trotz mancher Qualitäten nicht zu den glücklichen Einfällen Carus' zu rechnen. Sein Schritt hat ihn diesmal aus der wirklichen Landschaft in die geistererfüllte Welt der Gespenster hinausgeführt. Aber die Wirkung ist trotz der geistreichen und durchaus im Bereich des Möglichen liegenden Komposition durch die reichlich unbeholfene Gestalt des Pferdes mit dem Reiter verfehlt. Und eine gewisse Flachheit in der Perspektive läßt uns das Unheimlich Gruselige, das durch Goethes Worte so meisterhaft zum Ausdruck gebracht ist, vermissen.

Viel mehr in seinem literarischen und persönlichen Wirken liegt die Bedeutung, die Carus für die Ausbreitung Goethescher Ideen unzweifelhaft gehabt hat, als in solchen Bildern, die Goetheschen Geist doch nicht genügend interpretieren können und auch den Anforderungen der Landschaftskunst nicht ganz entsprechen.

Wurde für den Anfang der zwanziger Jahre eine starke künstlerische Beziehung von Carus zu Caspar David Friedrich nachgewiesen, so zeigen die Oelstudien der dreißiger und vierziger Jahre bisweilen eine innere Verwandschaft mit einem anderen Maler der Dresdener Schule, dem Norweger Johann Claußen Dahl. Dieser war im Jahre 1818 nach Dresden gekommen, nachdem er, ursprünglich Autodidakt und Schüler der alten Holländer, besonders Everdingens, in Kopenhagen unter Lorentzen und Eckersberg die Akademie besucht hatte, die jedoch sein so anders geartetes Temperament wenig beeinflussen konnten. In Dresden schloß er sich bald eng an Caspar David Friedrich an, von der eigenartigen Persönlichkeit des Pommern angezogen. Schon 1818 schreibt Carus in seinen Lebenserinnerungen über ihn: „Im Auffassen der Landschaft war er zu Friedrich der vollkommene Gegensatz; purer Naturalist, nur das Detail der Felsen und Bäume und Kräuter, aber dies mit ganz eigentümlicher Meisterschaft ergreifend, mit außerordentlicher Fertigkeit arbeitend, aber vieles dem Zufall anheimgebend, schien er ebenso oft an das Objektive sich zu sehr zu verlieren, als Friedrich zuweilen im Subjektiven unterging. Dabei war er eine treue Seele und das beste Herz; er hat sich mir über drei Jahrzehnte und für Friedrich noch weit über das Grab hinaus als solchen bewährt“.

Mit Ausnahme längerer Reisen nach Italien und Norwegen bleibt er bis zu seinem Tode 1857 in Dresden; und die weiche Milde des Elbtales versucht ihn zu einem der Seinen zu machen. Aber die Akklimation ist nicht ganz gelungen; einen Beweis bilden die in Norwegen gemalten Bilder, die von einer Stärke und Kraft der Empfindung zeugen, wie sie die Dresdener Bilder nie erreicht haben. Das beste mit, was er in Dresden geleistet hat, sind eine Reihe von Oelstudien, von denen ein paar im Dresdener Museum hängen und eine kleine Anzahl in deutschem Privatbesitz zu finden sind, während die meisten seiner Werke in Oslo, Bergen und Kopenhagen gesammelt sind.

Die Studien zeichnen sich vor allem durch ihre virtuose Wiedergabe des Wassers und der Wolkenbildungen aus, die er in Norwegen beobachtet und eingehend studiert hatte, und deren meisterhafte Behandlung er als neues Moment in die Dresdener Malerschule mitbringt. In ihnen ist er auch Carus' Lehrer, wenngleich dieser sich des unwillkürlichen Einflusses kaum bewußt geworden sein mag. Ein kleines Bildchen der Sammlung Lahmann, mit der Bezeichnung „Augusti 12“, zeigt, wie nahe Carus in seiner realistischen, ganz auf Beobachtung gestellten Sachlichkeit in der Darstellung dem Temperament des Norwegers gekommen ist. Auch die Wolkenbehandlung in dem schönen Bild „Treviso im Mondschein“ hat etwas von Dahlscher nüchterner Romantik.

Der „Wassergrund bei Pillnitz“ im Besitze des Herrn Baurats Rietschel in Dresden, ein Bild, das ganz die Frische der kleineren Studien aufweist, hat in der Behandlung des sprudelnden Wassers und der mosigen Steine manche Züge, die an Dahl erinnern, ohne daß man an direkte Beeinflussung denken könnte. Es zeigt vielmehr den notwendigen Entwicklungsweg, den Carus vom frühen Leipziger „Rosenthal“ mit seinem schwermütigem Waldweben zur vollkommenen Realistik, wie sie sich in diesem Gemälde ausspricht, seiner Veranlagung gemäß beschreiten mußte.

Carus, dessen oft von Schwermut bedrücktes Gemüt so sehr dem eigentümlichen Stil Caspar David Friedrichs zuneigte, bewahrte daneben, aus der Wissenschaft geboren, eine Einstellung, die im Gegensatz zu Friedrich und zu seiner eigenen romantisch-gefühlsmäßigen Grundstimmung, die Welt der Dinge nüchtern klar beobachten und mit vollkommener Objektivität im Bilde verkörpern konnte, die derjenigen Dahls sehr verwandt ist. Er hatte wohl die Anlage, sie beide in sich verschmelzen zu können. Aber das Schicksal hat ihm, da er nicht nur Maler war, den endgültigen Erfolg in diesem Fall versagt.

Schon im Anfang finden wir gelegentlich einige kleine Studien, wie das im Thorwaldsen-Museum befindliche „Hünengrab“, wie das „Atelierfenster“ in der Art Friedrichs, oder das kleine Aquarell „Ruine und Kirchhof im Schnee“ in der Leipziger Graphischen Sammlung. Aber diese Studien dürften kaum im Freien entstanden sein. Sie erscheinen wie Bilder im verkleinerten Maßstab, weshalb sie nicht so viel Sorgfalt und Zeit erfordern, und sind nach Natureindrücken draußen bei der Heimkehr im Hause, also nach der Erinnerung gemalt worden. Wie ganz anders erscheint daneben das „Castell del Ovo“, von dem wir durch Carus selbst wissen, daß es im Freien gemalt wurde! (Carus, „Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz“ S. 231). Wenngleich die Linie noch streng gewahrt ist, wirkt das Ganze etwas weicher, und vor allem das Atmosphärische eines dunstigen, heißen Tages am Meer ist durch die gebrochenen Farben zum Ausdruck gebracht; die besondere Art des über dem Wasser irisierenden Lichtes und der Salzluft wird dem Beschauer vermittelt.

Jedoch finden sich unter den späteren Skizzen manchmal noch solche, die den Anschein erwecken, als seien sie draußen gemalt, die aber, wie genau mit ihrem Inhalt übereinstimmende Bleistiftzeichnungen beweisen, aller Wahrscheinlichkeit nach erst später nach diesen gemalt sind, z. B. „Am Drachenfels“ (Im Kunsthandel) nach einer Zeichnung, datiert 20. September (1835) im Dresdener Kupferstichkabinett.

Der Entstehung einer weiteren Zahl von Oelskizzen vor der Natur besonders günstig war der Umstand, daß Carus als

Hofarzt die königliche Familie jeden Sommer auf deren Landsitz nach Pillnitz begleiten mußte. Jede freie Zeit brachte er draußen zu, und hier sind dann eine Unmenge jener reizenden frischen Bildchen entstanden. Sie alle aufzuzählen und zu beschreiben ist, wenn vielleicht auch nicht unmöglich, so doch zwecklos. Immer wieder gelingt es ihm, neue reizvolle Punkte ausfindig zu machen und das Erdeleben zu schildern. Bald handelt es sich nur um einen Baum im Unterholz, bei dem jedes Blatt liebevoll gezeichnet ist und die Verschiedenheit der pflanzlichen Gattungen mit dem scharfen Blick des Naturforschers genau beobachtet ist, oder um ein Gemäuer, an dem Pflanzen klettern und wuchern („Felsenkeller im Grünen")[1]) bald werden auch größere Baumgruppen gegeben, wobei helle Laubbäume sich von dunkleren Tannen abheben und in der Ferne ein blauender Hügelzug sichtbar wird. Bei den „Frühlingsbäumen"[1]) sind lichte Birken im zartesten Laub gegen ernste Nadelbäume und dunklen Wald im Mittelgrund liebevoll abgestuft, im Hintergrund erhebt sich ein zarter hellgrüner Hügel vor dem blaustrahlendem Himmel. Alles ist tupfig und in den frischesten Farben gehalten. Nirgends wie in solchen Studien ist die Theorie seiner Erdlebenbildkunst so zur Praxis geworden, wenn Carus in ihr sagt: „Der stillste Waldwinkel mit seiner mannigfach treibenden Vegetation, der einfache Rasenhügel mit seinen zierlichen Pflanzen vor bläulicher Ferne mit duftig blauem Himmel umwölkt, wird das schönste Erdlebenbild gewähren können".

Auch sein Gartenhaus, das er im Jahr 1832 in Pillnitz erwarb, um seine Familie auch während der Sommermonate um sich zu haben, hat er des öfteren in kleinen Skizzen festgehalten, die bald mehr, bald weniger gelungen sind. Auf seinen Ausflügen in die Sächsische Schweiz begleitete ihn fortan immer sein Malkasten, und neben vielen Bleistiftzeichnungen der eigenartigen Sandsteinformen finden wir viele Oelstudien, die die farbigen Kontraste jener lieblich-erhabenen Gegend in reizvoller Art wiedergeben. Bei den „Felsen an der Elbe"[1]) zieht sich der Fluß als grellblaues Bnd zwischen den hohen gelben Ufern dahin. Vorn links ragt ein Felsen in weißlich grauer Farbe aus frischem Grün, und der matte Azur des Himmels steht in angenehmem Gegensatz zu dem leuchtendem Blau des Flusses.

Wenn wir die datierten Oelstudien der früheren Zeit mit den späteren vergleichen, so muß gesagt werden, daß die Frische und Leichtigkeit des Pinselstriches sich bis weit in die fünfziger Jahre erhalten hat. Erst eine der letzten Skizzen, die „Chausseebrücke", signiert „Carus 1863", (Sammlung Lahmann) zeigt etwas Har-

[1]) Sammlung Lahmann.

tes, Kaltes, das auch seinen letzten Bildern trotz erneuter romantischer Grundstimmung anhaftet. Dagegen die durch seine Beschreibung (Lebenserinnerungen IV, S. 111) auf das Jahr 1854 festzusetzende „Innstraße bei Brennbüchel",[1]) den Ort, da König Friedrich August II. von Sachsen sein tragisches Ende fand, ist noch ganz in der gleichen Tupfigkeit und sauberen Abgrenzung gegeben, die seine datierten Skizzen aus den dreißiger Jahren auszeichnet, etwa das „Häuschen im Walde" (datiert 18. Mai 1835 bei Herrn Pastor Rietschel in Leipzig) oder den „Weinberg" (datiert 3. Juni 1835, bei Herrn Baurat Rietschel), eine Zusammenstellung von scharf umgrenzten Gruppen und luftig verschwimmenden Detail, die diese Malerei so typisch von der späteren der Impressionisten unterscheidet.

Eine gute Vorstellung der tupfigen lockeren impressionistischen Pinselführung vermittelt das Lichtbild des „Hügels mit Bäumen", während das „Bauernhaus am Teich" mehr das Merkmal des festen biedermeierlichen Konturs und einer glatteren Malweise trägt.

Unter den Skizzen besonders hervorzuheben sind die 1841 in Italien entstandenen. Zu jener Zeit hatte Carus die ärztliche Behandlung einer florentinischen Prinzessin ein drittes Mal nach dem Süden geführt. Wie aus den „Erinnerungen an Florenz" zu ersehen ist, fuhr Carus damals oft in die Umgebung der Hauptstadt Toskanas, von der er eine Reihe von kleinen, mit schnellem Pinsel gemalten Studien mitbrachte. Aber diese Flüchtigkeit der Strichführung verleiht ihnen einen besonders impressionistischen Reiz. Herr Pastor Rietschel in Leipzig besitzt zwei solcher kleinen (unter Postkartengröße) Studien „Cypressen vor einer Villa" und „Toskanische Berge", die in zarten Farben und matten Tönen die südliche Landschaft charakterisieren. Die zweifellos bedeutendste dieser Skizzen aber befindet sich im Dresdener Kupferstichkabinett: Ein Kloster am Abhang eines mit Oliven bestandenen Berges. Die zeichnerische Linie ist abgesehen von den Klostermauern ganz aufgegeben zugunsten einer breiten rundlichen Pinselführung, die schon an van Gogh erinnert. Auch farblich zeigt sich eine Verwandschaft mit dem großen Impressionisten in diesem Bilde. Diese Art von Impressionismus ist bei Carus wie bei vielen Malern seiner Zeit nur eine verfrühte Erscheinung, wenn auch bei der Betrachtung dieser Landschaftsskizzen klar wird, daß von ihnen eine direkte Linie zum späteren Impressionismus führt. Und unter diesem Gesichtspunkt erscheinen die prophetischen Worte, die Carus in den Briefen über Landschaftsmalerei schreibt, noch in einem anderen Lichte als in dem wir sie vorher sahen: sie

---

[1]) Prinzessin Mathilde von Sachsen. Hosterwitz.

weisen auf die Freilichtmalerei, die gegen Ende des Jahrhunderts die ganze Kunst ausschließlich beherrschen sollte.

Wir gehen zu den ausgeführten Gemälden dieser Periode über. Die eingangs dieses Kapitels aufgestellte Behauptung, sie seien als Höhepunkt seiner Kunst anzusprechen, muß hierbei dahin eingeschränkt werden, daß dieser Höhepunkt kein durch eine aufsteigende Entwicklungslinie bedingter Gipfelpunkt seiner Kunst ist. Auch Frühwerke, wie etwa die „Brandung bei Rügen“ und die „Drei Steine“ zeigen Carus' Kunst schon auf ihrer vollen Höhe. Es ist ein Zeichen seiner wie der Kunst der meisten seiner Zeitgenossen, z. B. auch Dahls, daß sie früh eine gewisse Reife erlangen und dann keinen eigentlichen Fortschritt mehr erleben.

Das erste Bild in der neuen realistischen Reihe ist die „Elbinsel bei Pillnitz“ (Dresden, Galerie). Das Motiv ist, nachdem es Vorlage vieler kleinerer Studien war, hier als größeres Bild verwandt.[1]) Es ist ungefähr 1836 gemalt worden. „Dieser wunderliche Fleck Land“, schreibt Carus, „ist so angeschwemmt, bewachsen, ja belaubt von manch hundertjährigen Bäumen, ohne daß Axt und Schaufel je daran gerührt haben; es wuchert hier alles in Ueppigkeit übereinander, in der Mitte die Wiese wird mitunter gemäht, das übrige bleibt, von Vogelschwärmen belebt und von Seeschwalben umflogen, ganz seinem Schicksal überlassen“. Die Wachstumfülle mußte Carus als Maler reizen, und auf dem Bilde sind in prägnantester Weise das einzelne Grün und die verschiedenen Bäume und Sträucher unterschieden. Die bunte Fotografie gibt nur mangelhaft das Gemälde wieder — das mit seinen frischen Farben und dem freien Vortrag die Mitte hält zwischen Skizze und ausgeführtem Gemälde, und gerade dadurch eigentümlich lebendig und luftig wirkt.

In die dreißiger Jahre etwa läßt sich „die Mondnacht im Schilf“ datieren. Es ist eins der besten Bilder, die Carus überhaupt geschaffen hat, ebenso tief gefühlt in der Gesamtstimmung wie hervorragend ausgeführt bis ins letzte Detail. Die Art des Vortrages hat viel von der Frische und Leichtigkeit der Studien an sich. Hier ist die Uebertragung des Stils auf das Gemälde vorzüglich geglückt. Sehr fein ist das dunkle Schilf gemalt mit den hellen Reflexen des Mondlichtes, das sich vorn in der Mitte wie in einer Insel flüssigen Silbers sammelt. Die Töne des Hintergrundes gehen in zarten Uebergängen in den Tönen des Nachthimmels unter.

---

[1]) Carus hat später ein großes Gemälde desselben Motivs ausgeführt. (Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten II. S. 354.)

Die „Wernerikapelle bei Bacharach", [1]) als Erinnerung an Carus' Reise nach Paris, die durch das Rheinland führte, im Jahre 1836 gemalt, signiert und datiert, hat wieder ganz den festen Umriß und die zeichnerische Schärfe der Biedermeiermalerei. Die Sonnenuntergangsstimmung ist ohne lästige Sentimentalität gegeben. Die Chorruine der Kapelle ist besonders gut gelungen; sie scheint hier wirklich aus festem Stein gebaut, der auch in zerstörtem Zustande noch der Witterung Widerstand zu leisten vermag. Die Balustrade vorn als Begrenzung des Altanes, der dem sonst genau nach der Natur gemalten Motiv in freier Fantasie beigegeben ist, ist eine beliebte Hinzufügung des Malers. Wir finden sie auch bei dem ungefähr gleichzeitig entstandenen Bilde „Auf dem Söller". [1]) Dieses Bild reicht qualitativ bei weitem nicht an das vorige heran; sondern hat etwas theaterhaft Kulissenmäßiges, das mehr an die naturalistische Bühnendekoration einer Oper erinnert als an eine frei erfundene mittelalterliche Stadt.

Im Jahre 1839 sendet Carus nach Leipzig zur Ausstellung „eine altdeutsche Stadt im Frühlicht, wenn zwischen 4 und 5 Uhr die Glocken läuten und die Dohlen um die Türme fliegen". Auch dieses Bild gehört zu den wohlgelungenen Carl Gustav Carus', ein typisches Beispiel, wie die damalige in der Romantik wurzelnde Generation sich eine mittelalterliche Stadt vorstellte, mit hohen Giebelhäusern, in denen die Menschen beim ersten Morgenschein erwachen und mit der Arbeit beginnen. Das Sentimentale ist auch hier mit glücklicher Hand vermieden. Die Dächer, meisterlich in der Tiefensicht, im Vordergrund dunkelrot, in der Mitte heller, gehen in verschiedenen rötlichen Schattierungen, von blasser Fleischfarbe bis zum tiefen Rostbraun, schließlich in lila Töne über. Der Himmel ist in orange und gelblichen Tönen gegeben, die am oberen Bildrand ins Bläuliche verschwimmen. Alles ist sehr fein empfunden und klar und anschaulich wiedergegeben. [2])

Aus der Zeit während und nach der zweiten italienischen Reise stammen einige Architekturbilder aus Florenz, die zwischen Skizze und ausgeführtem Bild stehend, wieder jene leuchtende Farbigkeit und Frische zeigen wie die „Elbinsel". Es handelt sich um zwei im Kunsthandel befindliche Stücke: Dom und Palazzo Vecchio in Florenz und um den „Florentiner Dom" im Dresdener Museum. Carus schreibt in seinen „Erinnerungen an Florenz", daß er eines Tages oben auf seinem Hause einen prächtigen Ausblick auf ein Teil der Stadt mit Santa Maria del Fiore, Palazzo Vecchio etc. entdeckt habe. Er beginnt hier einige

[1]) Sammlung Haberstock-Berlin.
[2]) Folkwangmuseum Essen.

Bilder zu malen, die er teils noch in Florenz, teils zu Hause vollendet. Diese Bildchen dürften wohl die hier besprochenen sein. Der Naturausschnitt ist jedesmal knapp und von oben gesehen, die Farbigkeit leuchtend, als ob Frühsonne die Stadt beschiene, die jene buntere Farbigkeit hervorruft als die südliche Mittagssonne, die alles in ein blendendes weißliches Licht taucht.

Nach der französischen Reise malte er außer der „Wernerikapelle“ noch einen „Blick auf die Dächer und Schornsteine von Paris“, einmal in Abenddämmerung, einmal im Mondschein, von denen das letztere bald in russischen Besitz überging. Auch von der Reise nach England brachte er reiche Eindrücke mit, die sich später in Bildern gestalteten. Einer farbigen Skizze muß hier zunächst gedacht werden, des „Strandes von Weymouth“ im Besitz der Prinzessin Mathilde von Sachsen. Das Meer, das sich gischtbedeckt an der Steilküste bricht, ist meisterhaft gemalt. Die Schaumkämme in dicken Streifen aufgetragen, das Wasser in dunkleren und helleren blauen Tönen, der Himmel zum Teil wolkenbedeckt.

Nach längerer Zeit sieht Carus auf dieser Reise das Meer wieder und kommt immer von neuem in diesem Inselreich mit ihm in Berührung. Seine nach der Reise ausgeführten Bilder zeigen, daß das Meer am eindrucksvollsten auf ihn gewirkt. In gleicher Farbigkeit und Frische wie auf der Skizze am Strande zu Weymouth erscheint das wogende Element auf dem Bilde der „Fingalshöhle“ (Pastor Rietschel Leipzig), Bei der Besichtigung der Insel Staffa mit der Höhle hatte Carus nur Gelegenheit gehabt, „einen flüchtigen Kontur dieser ungeheuren Erscheinung zu nehmen“. (England und Schottland“ II S. 214). Aber in der Erinnerung bewahrte er sich den Eindruck in voller Farbigkeit und Gewalt, wie jener wolkenbedeckte Tag ihn ihm eingeprägt hatte. Die drei Elemente: Wasser Gestein, Himmel, die in ihrem Aufeinanderprallen an dieser Stelle auf Carus den mächtigsten Eindruck gemacht hatten, hat er in diesem Bilde in vollendetem Abgestimmtsein wiedergegeben. Das Meer, aufgeregt an den Basaltsäulen der Höhle brandend und seinen weißen Schaum empört verspritzend, der Himmel in dunklen Wolken, aus denen in kurzer Zeit ein Unwetter hervorbrechen wird, sie beide können der ebenmäßig und schön geschichteten Erdbildung, die auf schlanken Basaltsäulen eine aus grobkörnigem Gestein geschaffene Wölbung trägt, nichts anhaben. Trotz Sturm und wühlendem Wasser wird die Höhle weiter bestehen, solange es der höchsten Macht, der Natur, gefällt. In effektvoller Weise ist die grandiose Naturerscheinung nachgefühlt.

Stiller und auf den ersten Blick etwas eintöniger erscheint das Bild des Schlosses Warwick in Schottland.[1]) Sehr fein ist die verschiedenartige Wiederspiegelung des Mondes und des rötlichen Lichtscheines, der aus dem einzigen erleuchteten Fenster hervorbricht, im Wasser. Die braunrötliche Masse des Schlosses und der zartdunkle Wald des Hintergrundes heben sich nur matt vom Wasser und Himmel ab; die Uebergänge sind nächtlich verschwommen. Aber die Wirkung dieses großen Bildes ist sehr stark; verglichen mit der effektvolleren Fingalshöhle, erscheint das „Schloß Warwick" in stiller Erhabenheit und vornehmer Ruhe.

Durch die gewaltige Erscheinung der Fingalshöhle hat Carus den eigentümlichen Reiz erfahren, den das naturhaft Gigantische auf den Menschen übt. Er versucht, wohl wiederum in Erinnerung an die in Schottland erlebten Eindrücke, nochmals eine Höhle zu schildern: „die Grotte".[2]) Er wählt dieses Mal den Standpunkt im Innern, und sein Blick geht hinaus auf ein mondbeschienenes, von lichtem Wald zauberisch umgrenztes Gewässer. Auch dieses Bild ist sehr fein empfunden; geheimnisvolle Romantik und naturhafte Größe vermählen sich harmonisch miteinander. Ein Fehler ist die etwas zu große dunkle Fläche der Umrahmung im Verhältnis zu dem kleinen Ausschnitt, der von Fluß und Himmel sichtbar wird.

In die Mitte der vierziger Jahre sind nun m. E. noch zwei Bilder anzusetzen; erstens die „Stadt im Abenddämmern".[3]) Sie scheint einmal mit dem „Frühläuten" zusammenzugehen — wenn auch im Format kleiner, scheint sie inhaltlich als Gegenstück zu der Essener Stadt gemalt zu sein. Andererseits erinnert der Hintergrund, im Gegensatz zum „Frühläuten", dessen Landschaft vielleicht rheinisch zu nennen wäre, mit seiner hochgelegenen Burg links etwa an schottische Kastelle. Merkwürdig vor allem sind die an dem vorderen Giebel befindlichen Steinfiguren zweier knieender Engel und die Madonnenstatue. Hierbei werden wir an eine Schilderung von der Reise nach England und Schottland erinnert, worin von der sonderbaren Kathedrale in der Stadt Bodmin in Cornwall erzählt wird, daß „deren großer viereckiger Turm an der Fronte des Giebels mit frei an der Mauer postierten Figuren von Gottvater, Maria mit dem Kinde und mehreren Heiligen verziert sei". Es ist möglich, daß die Erinnerung an diese Figuren bei den Plastiken der „Stadt im Abenddämmern" mitgesprochen hat und in freier Weise umgeändert worden ist. Das Bild ist nicht so gut gelungen wie das

[1]) Pastor Rietschel, Leipzig.
[2]) Stadtmuseum Dresden.
[3]) Direktor Wurster, Berlin-Zehlendorf.

im Folkwang-Museum befindliche „Frühläuten“, obwohl der romantische Stimmungsgehalt durchaus angenehm wirkt. Die Architektur, besonders der beiden Turmspitzen, die Plastik der Vordergrundfiguren und der Krabben des Fensters haben wieder jenen etwas strukturlosen Charakter einer zähflüssigen Masse, die ein steinernes Material nicht glaubhaft machen kann.

Das andere Bild, das man in Bezug auf Größe, Stimmungsgehalt und Art des Vortrages mit den sicher zu datierenden englischen Gemälden in Zusammenhang bringen kann, ist die große „Mondlandschaft“ im Besitz des Herrn Baurats Rietschel. Leider ist die linke Seite des Bildes in sehr schlechtem Erhaltungszustand! Aber die rechte Seite zeigt noch einiges von der ursprünglichen Feinheit des Gemäldes. Der mit flockigen Wolken bedeckte Himmel, aus dem der Mond sich gerade hervorgerungen hat und sein mildes Licht auf das Wasser in breitem Strahl ergießt, ist sehr stimmungsvoll gemalt; der Naturausschnitt erinnert an die Landschaft der „Grotte“.

Während Carus mit diesen beiden Bildern noch einmal Werke geschaffen hat, die trotz ihrer späten Romantik immer noch Zeugen einer unverbrauchten Tatkraft sind, zeigen die nun folgenden Stücke, die unmittelbar in der Auffassung an die „Mondlandschaft“ anschließen, eine Romantik, von stark sentimentaler Färbung, die sich in unerfreulichen rötlich-gelblichen Himmelstönungen ausspricht und etwas Hartes, Kaltes an sich hat. Knorrige Bäume in der Art Friedrichs werden wieder als Motiv gewählt, wie auf dem Bilde im Kunstkabinett Regina, und Landschaften in der Art des frühen „Rosenthals“ werden wieder aufgenommen. Aber wie schwach und trocken erscheinen sie gegenüber diesem Frühwerk! Einen wichtigen Anhaltspunkt für die Datierung dieser undatierten Spätwerke bildet eine Notiz in Carus Testament, worin er schreibt, man solle seine 1859 gemalte Landschaft, deren Beschreibung vollkommen auf die späte Flußlandschaft in der Dresdener Galerie paßt, restaurieren lassen und dann der Dresdener Sammlung schenken. Denn dieses Bild, auf dem der Mond in einem schilfumstandenen Weiher oder Fluß sich spiegelt, zeigt besonders im Hintergrund mancherlei tote Stellen und ist, verglichen mit der schönen Mondlandschaft, die wir in die dreißiger Jahre ansetzten, dunkel, eintönig und matt. Die gleiche Mattigkeit findet sich schon auf der vielleicht ein Jahrzehnt früher entstandenen Ruinenlandschaft.[1]) Der schwärzliche Vordergrund ist unangenehm farblos, desgleichen der Wald des Hintergrundes, wofür die bläulichen Töne der Mitte, die wohl aufsteigenden Nebel darstellen sollen, keineswegs Entschädigung leisten. Der Himmel erscheint in etwas süßlichem Rötlichlila.

Motive aus den Parks der königlichen Schlösser mit Brunnen, Sandsteinfiguren und Schwänen sind gleichfalls ein beliebtes Thema der späten Bilder. Eine Partie bei Schloß Moritzburg im Besitze des Herrn Baurats Rietschel, ebenfalls auf englischer, mit Gips überzogener Pappe, gehört zu diesen gewollt-romantischen, trüben, unfrohen Darstellungen, ebenso der etwas frischere „Delphinbrunnen“ der Sammlung Perls.

Schließlich sei noch jener unerfreulichen Schwandarstellungen Erwähnung getan, deren Symbolik seine Töchter mit Rührung erfüllte, die uns aber direkt kitschig erscheinen.

Es ist anzunehmen, daß mit jener der Dresdener Galerie vermachten Landschaft, die Carus als Siebzigjähriger gemalt hat, sein künstlerisches Schaffen, das während der letzten Jahre nur

---

[1]) Das Bild ist auf besonders präparierter Pappe mit englischem Firmenschild gemalt, die sich Carus für seine Malstudien von England mitgebracht hatte. Daher die nähere Heranrückung an das Jahr 1844. (Im Besitze des Herrn Baurats Rietschel, Dresden.)

noch wenige Gemälde hervorbrachte, einen Abschluß gefunden hat.

Wir finden dagegen noch den Siebzigjährigen auf einem anderen Gebiet der bildenden Kunst bis kurz vor seinem Tode in voller Tätigkeit: auf dem Gebiet der Kohlezeichnungen. Schon im Herbst 1851 schreibt er in seinen Erinnerungen: „Freund Hübner hatte von Professor Schirmer in Düsseldorf eine Reihe von Landschaften mitgebracht, welche in einer neuen Manier, d. h. bloß mit Reißkohle, halbgewischt, halbgezeichnet, ausgeführt und dann mittels einer auf der Rückseite des Papiers aufgetragenen Firnisses fixiert waren. Dies Material, die ungeheure Leichtigkeit und Feinheit der Behandlung gewährend, brachte namentlich in der Darstellung dunkler Schattenmassen eine außerordentliche Wirkung hervor und interessierte mich dadurch im höchsten Maße. Das besondere wurde mir bald bekannt. Bald fand ich, daß sich vorzüglich für gewisse nebulose Effekte, für Mondlicht und nächtliches Dunkel, Gegenstände, denen meine Phantasie sich sonst schon so oft zugewendet hatte, hiermit ausnehmend Erfolge erzielen ließen“.

Trotzdem Carus fortfährt, daß diese Zeichnungen in der Folgezeit sich ihrem künstlerischen Gehalte nach mehr und mehr vervollkommnet hätten, ist bei Vergleich mehrerer Stücke eine gewisse Schematisierung deutlich sichtbar. Das Motiv ist zumeist das gleiche: Springbrunnen, Schwäne, Wasserrosen und Durchblicke durch Ruinenfenster, stets bei Mondschein. Dabei läßt sich manchen von ihnen eine effektvolle Wirkung nicht absprechen. Recht gut gelungen ist der „Mondschein an der Elbe“,[1]) ebenso der „Springbrunnen“ im Weimarer Schloß, mit dem Schwan und den Seerosen, und der „Springbrunnen“, im Besitz des Herrn Baurats Rietschel. Die letzte der Kohlenzeichnungen ist datiert: 30. Nov. 1866, also drei Jahre vor dem Tode des damals 77 jährigen Mannes geschaffen. Das Thema ist dieses Mal nicht der übliche Brunnen im Mondlicht, sondern das „Müllerlied“.[2]) Von den Bergen kommt ein Bach herabgehüpft, verliert sich vor unsern Augen im Gebüsch, um sodann über das Mühlenrad brausend herabzustürzen. Das Mühlhaus hat wie in einem Märchen ein steinbeschwertes Dach, rauchenden Schornstein und umherfliegende Täubchen. Der alte Mann hat hier Erzählertöne des Märchendarstellers gefunden, und die ganze Darstellung legt Zeugnis ab von einer bemerkenswerten Frische und Leichtigkeit noch in so hohen Jahren.

[1]) Kupferstichkabinett Dresden.
[2]) Baurat Rietschel, Dresden.

Das Bild, das wir aus dem Leben und dem Werk Carl Gustav Carus gewinnen, zeigt uns einen feinsinnigen Menschen von universeller Bildung im Goetheschen Sinne. Neben seinem eigentlichen Beruf, dem eines Arztes, der ihn in wissenschaftlicher Beziehung zu einem der Bahnbrecher auf dem Gebiete der Medizin machte, geht nun, wie wir sahen, die außerordentlich fruchtbare Betätigung auf dem Gebiete der Malerei. Uns steht der Maler Carus über dem Mediziner, denn ungeachtet aller Schächchen, die dem künstlerischen Werk nun doch des öfteren anhaften, ist es weit mehr als bloßer Dilettantismus und reiht sich würdig und ebenbürtig in die Malerei seiner Zeit ein. Freilich erreicht er nicht in seiner Kunst den besten Vertreter dieser Epoche: Caspar David Friedrich, und auch von dem herben Realismus Dahls trennt ihn doch noch manches. Aber in einigen seiner besten Werke kommt Carus diesen beiden Künstlern doch sehr nahe, und das — was besonders wichtig ist — durchaus unter Wahrung seiner eigenen künstlerischen Note. Und auch das Gesamtbild seines Werkes, von diesen Besten seiner Gemälde abgesehen, darf Geltung und Achtung in vollstem Maße beanspruchen.

Darüber hinaus muß man aber Carus noch den Ruhm zugestehen, der beste Theoretiker seiner Epoche gewesen zu sein. Er hat die Gedanken und Probleme, die ihn mit den Künstlern seiner Zeit bewegten, auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei zusammengefaßt, ihnen Ausdruck gegeben und Ziele gewiesen. Dieser geistvolle Interpret hätte er nicht werden können, wäre er nicht gleichzeitig ein guter Künstler gewesen, wie ihm freilich auch wohl bei der Fassung seiner Gedanken die wissenschaftliche Schulung in großem Maße zu Hilfe kam.

Die eigentümliche Natur des Carus leistete auf zwei Gebieten, die voneinander grundverschieden sind, Erhebliches, und das in einer glücklichen Harmonie der Seele, die der Malerei wie der Medizin ihr Recht und Konflikte zwischen diesen beiden wesensverschiedenen Disziplinen nicht aufkommen ließ. Die geistige und wissenschaftliche Tätigkeit Carus' durfte zu seiner Zeit wohl die größere Geltung vor der künstlerischen beanspruchen. Heute ist die Wertung umgekehrt, der Name des Arztes Carus verblaßt vor dem des Künstlers.

Literatur-Verzeichnis.

Andreas Aubert: Professor Dahl. Kristiania 1893.
" " C. D. Friedrich. Gott, Freiheit, Vaterland, aus dem Nachlaß herausgegeben von Kern 1915.
W. von Biedermann: Goethe und Dresden. Berlin 1875.
" " Goethes Gespräche, Bd. IV. 1889.
Allgemeine Deutsche Biographie. Band IV.
v. Bötticher: Malerweise des 19. Jahrhunderts. Bd. I.
Bratranek: Naturwissenschaftliche Korrespondenz Goethes. Bd. I. Leipzig 1874.
C. G. Carus: Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten. Leipzig 1865/66.
" " Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten. Leipzig 1865/66. Bd. V. (Maschinenmanuskript).
" " Reise durch Deutschland, Italien und die Schweiz. Leizig 1835.
" " Paris und die Rheingegenden. 1836.
" " England und Schottland. Berlin 1845.
" " Mnemosyne, Blätter aus Gedenk- und Tagebüchern. Pforzheim 1848.
" " Neue Briefe über Landschaftsmalerei. Leipzig 1831.
" " Friedrich, der Landschaftsmaler. 1841.
" " Briefe über Goethes Faust. Leipzig 1835.
" " Goethe, zu dessen näheren Verständnis. Leipzig 1843.
" " Goethe, dessen Bedeutung für unsere und die kommende Zeit. Wien 1863.
" " Ueber Lebenskunst; ein Vortrag Wurzen 1859.
" " Zwölf Briefe über das Erdeleben. Stuttgart 1841.
" " Die Lebenskunst nach den Inschriften des Tempels zu Delphi. Dresden 1862.
" " Natur und Idee, oder das Werdende und sein Gesetz. Wien 1861.
" " Vorlesungen über Psychologie. Leipzig 1831.
" " Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele. 1846.
" " Organon zur Erkenntnis der Natur und des Geistes. 1856.
" " Ueber Geistesepidemien der Menschheit. Leipzig und Meißen 1852.
Otto Carus: Das Carusbuch.
K. K. Eberlein: Deutsche Maler der Romantik. Jena 1920.
" " Caspar David Friedrich. Bekenntnisse. Leipzig 1924.
Otto Fischer: C. D. Friedrich. Die romantische Landschaft. Stuttgart 1922.
Luise Förster: Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Carl Försters. Dresden 1846.
Goethe: Kunst und Altertum. II. Heft 3; IV. Heft 1; V. Heft 2.
Goethe-Jahrbuch XXI und XXX.
Briefwechsel, Carus an Goethe. Goethe-Schiller-Archiv, Weimar.
Aug. Grisebach: Carl Friedr. Schinkel. Leipzig 1924.
R. Hamann: Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. 1914.
Ricarda Huch: Die Romantik. Leipzig 1902.

H. von Kleinmayer: Die deutsche Romantik und die Landschaftsmalerei 1902.
J. Fr. Lahmann: Die Sammlung Lahmann. Katalog der Dresdener Galerie.
A. Peltzer: Goethe und die Ursprünge der neueren deutschen Landschaftsmalerei. Leipzig 1907.
P. O. Rave: Neuerwerbungen der Nationalgalerie II. Kunstwanderer, Juli 1925.
Friedr. Wilh. Riemer: Mitteilungen über Goethe. Berlin 1841.
E. L. Schellenberg: Das Buch der deutschen Romantik. Berlin 1924.
P. F Schmidt: Biedermeiermalerei, München.
„ „ Deutsche Landschaftsmalerei von 1750—1830, München 1922.
Schuchardt: Verzeichnis von Goethes Sammlungen.
Marie Schütte: Das Goethe-Nationalmuseum. Leipzig 1910.
Schumann: Die Sammlung Lahmann. Kunst für Alle. Jahrgang 37.
E. V. Sydow: Carl Gustav Carus und das Naturbewußtsein der romantischen deutschen Maler. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1922.
Thieme-Becker: Künstlerlexikon.
W. Wolfradt: Caspar David Friedrich und die Landschaftskunst der Romantiker. Berlin 1924.
„ Deutsche Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1922.

Lebenslauf.

Am 4. Februar 1901 wurde ich in Berlin geboren als Tochter des 1920 verstorbenen Landgerichtspräsidenten Dr. Bernhard Heins in Ratibor. Ich besuchte die Studienanstalten in Hirschberg in Schlesien und Erfurt. Nach bestandenem Abiturientenexamen studierte ich an den Universitäten Berlin, Tübingen, München und Münster in Westfalen Kunstgeschichte, Deutsche Literaturgeschichte und Philosophie. Ich hörte bei den Professoren: Goldschmidt, Hildebrandt, Fischel, Weise, Wölfflin, A. L. Mayer, Wackernagel. Seit August 1924 bin ich mit dem Kunsthistoriker Dr. Ehler W. Grashoff verheiratet. Zu besonderem Dank hinsichtlich der Förderung meiner Studien bin ich Herrn Professor Dr. Wackernagel verpflichtet.

Inhalt-Verzeichnis.